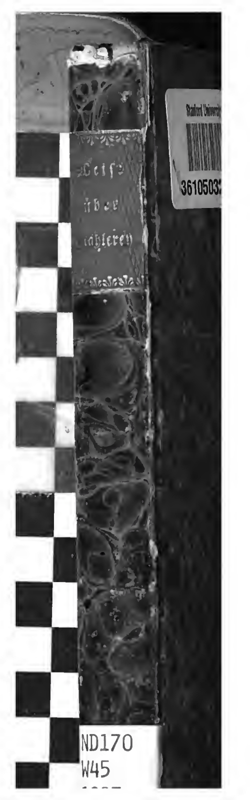
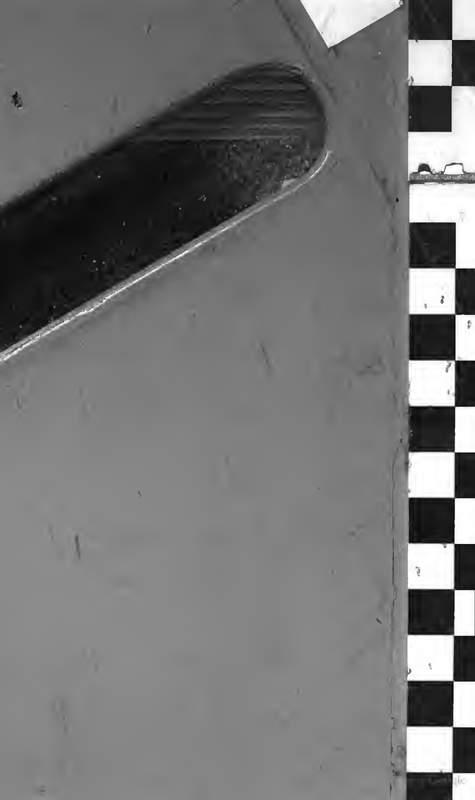
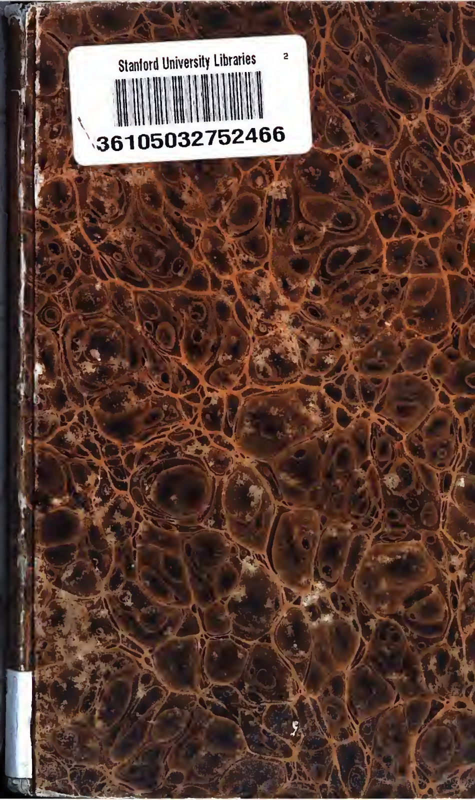

Weise
über
Mahlerei
ND170
W45
1823
ART

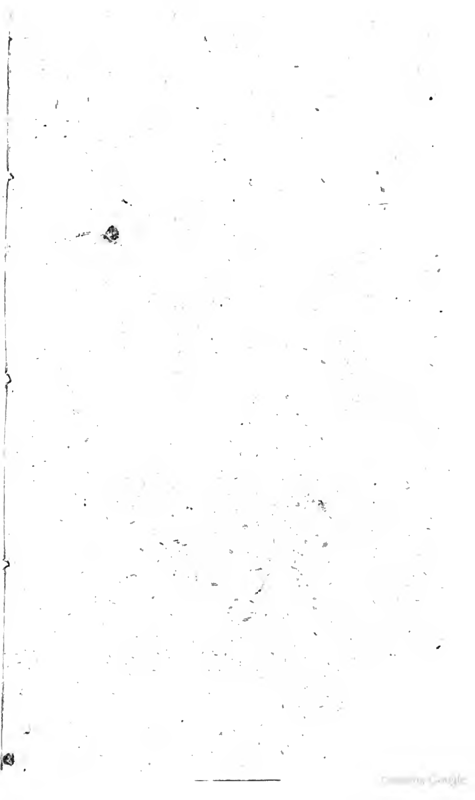


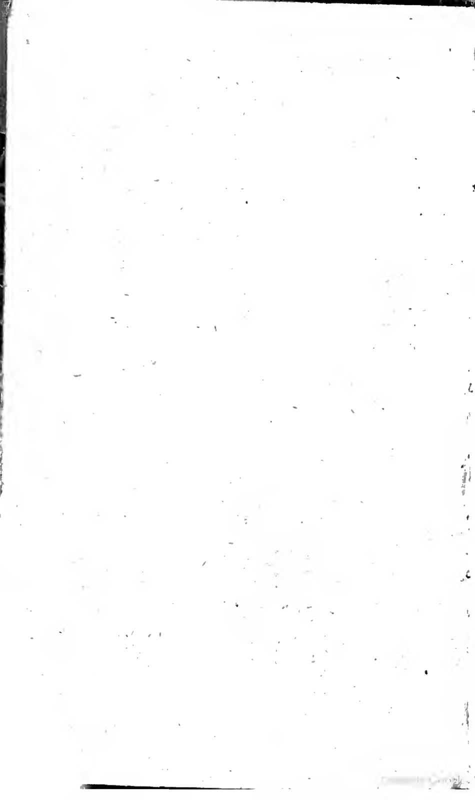

Geist
über
Mahlerey
Stanford University
36105032
ND170
W45






STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES





Grundlage
zu der
Lehre von den verschiedenen
Gattungen der Malerei.

Von

A. Weise,
Professor der zeichnenden Künste an der
Königl. Friedrichs-Universität zu Halle.

Halle und Leipzig.
Ruffsche Verlags-Buchhandlung
1823.

Vorrede.

Es wird mir Freude gewähren, wenn meine Erfahrungen, die ich durch das Studium der praktischen Malerei machte, und die ich hier mittheile, beim kunstliebenden Publikum einige Theilnahme erwecken, und da ich mich bestrebte den Gang der Malerei in ihren verschiednen Abtheilungen mehr systematisch zusammen zu stellen, werden meine Bemühungen hoffentlich nicht ganz nutzlos seyn. Es sey fern von mir, das Gute einiger Schriftsteller, die über dieses Fach geschrieben haben, zu verkennen. Ich habe es dankbar benutzt. Aber was ich aus ihnen übertrug, ist nach meiner Absicht bearbeitet.

Daß ich hier die Maler mehr nach den verwandten Manieren in denen sie sich auszeichnen, zusammenstellte, und weniger Rücksicht auf chronologische Ordnung befolgte, und mich überhaupt gedrängter Kürze bediente, kann mir nicht zum Vorwurf gereichen; denn ich beab-

sichtigte blos eine Uebersicht der vorzüglichsten Meister in den verschiednen Gattungen zu geben, nicht aber ihr Leben und Werke aufzuzeichnen, was man schon oft bei den Italienern, Niederländern und Deutschen findet.

Wer selbst die Kunst übt, und die Schwierigkeiten in Ausübung derselben kennt, wird nie die Verdienste anderer herabwürdigen, und immer den als Meister anerkennen, dessen Kunstwerth sich in der Darstellung ausspricht. Daher haben die Niederländer sowohl ihre großen Verdienste, als die Italiener; der Unterschied ihrer Productionen ist mehr auf das Land, als auf den Kreis gewiesen, in den sie sich bewegten; hier ist nicht von der höhern Art der Darstellung die Rede, sondern von der Wiedergabe der Treue der Natur, und der technischen Vollkommenheit in der Malerei.

Die vorzüglichsten französischen und englischen Künstler, sind Zöglinge der italienischen Schule, mit Ausnahme Weniger; aber die erstern suchten das mit Mühe errungene, in ihren Lande auf längere Zeit reiner zu halten, indeß die andern sich mehr nach den Nationaleigen-

thümlichen richteten, und nur in einigen untergeordneten Gattungen der Malerei, findet sich bei ihnen der allgemeine Charakter wieder.

Die ältern spanischen Maler, obgleich ausgezeichnet, liegen uns zu entfernt, und sind außer Murillo und Velasquez wenig in Deutschland bekannt, selbst ein großer Theil ihrer Werke, ist in der neuern Zeit zu Grunde gegangen, von denen wir nicht ein Mal Ueberlieferungen in Abbildungen besitzen. Dieser Mangel an näherer Bekanntschaft ist auch Ursach daß ihrer hier nicht weiter gedacht wird.

Viele Kunstliebhaber deren Geschmack durch die Malerei gebildet ist, die aber durch Verhältnisse, den frühern Genuß der Anschauung entbehren müssen, gewährt es nicht minder Vergnügen, durch Nachbildungen in Kupferstichen das früher Gesehene sich zu vergegenwärtigen. Wenn auch durch diese Abbildungen oft nur die Idee des Originals übergetragen wird, so ist es dem sinnigen Beschauer doch angenehm, jene Bekannte auf diese Weise vereinigt wieder zu finden. In dieser Absicht ist am Schluß des Buchs ein Verzeichniß der vorzüglichsten Kupfer-

stichwerke angegeben; viele von diesen, vorzüglich Frühere, sind aus Heinecken's Idée générale benutzt, die Neuern habe ich selbst zusammen getragen, alles Werke, die noch großentheils bei den Kunsthändlern zu haben sind.

Schließlich muß ich noch bemerken, daß während meiner Abwesenheit von mehrern Wochen, der Verleger den Druck dieses Buchs fortsetzen mußte, und ich auf diese Weise gehindert wurde, die Correctur durch zu sehen. Daher kommt es, daß einige Namen der Künstler fehlerhaft erscheinen, die aber im Register richtig angegeben sind. Die übrigen Druckfehler und Verbesserungen sind zu besserer Bemerkung, voran gedruckt.

Möge übrigens diese Arbeit eine freundliche Aufnahme finden, und der gute Wille, nützlich zu seyn, nicht verkannt werden.

Halle, im December 1822.

Der Verfasser.

Druckfehler und Verbesserungen.

Seite	Zeile	Statt:	Lies:
15	9	Artusi	Aretusi
18	14	Neblichen	Ueblichen
37	3	Neblichen	Ueblichen
50	2	Neblichen	Ueblichen
51	Not.	Geb. 1582. Gest. 1588	Geb. 1577. Gest. 1640
53	N. 1.	Salenico	Sabenico
59	25	Neblichen	Ueblichen
75	19	Porte	Porta
76	18	Vannuochi	Vannucchi
77	15	Caracci	Carracci
80	24	Parmigiamino	Parmegianino
80	N. 2.		Geb. 1503. Gest. 1540
—	N. 1.		Geb. 1546. Gest. 1626
81	N. 2.		Geb. 1559. Gest. 1613
83	2	Riccianelli	Ricciarelli
—	15	Roumalt	Romualt
—	N. 2.		Geb. 1541. Gest. 1583
87	21	Rizze	Rizzi
88	7	Lombartelli	Lombardelli
93	9	Pozzi	Pozzo
—	17	Campiaso	Cambiaso
94	N. 1.	Lucca	Neapel
95	N. 1.		um 1649
96	N. 3.		1558. Gest. 1653
97	13	Raibollini	Raibol ni
99	1	Dominico	Domenico
105	l. Z.	Nebliche	Ueblich;e

110	12	Rigout	Rigaut
115	N. 2.		Gest. 1641
118	N. 2.	Plinigton	Plimpton
120	17	Seibald	Seibold
120	l. Z.	Forchetti	Facchetti
124	13	Haeck	Hoeck
126	12	Huglenburg	Hugtenburg
140	18	gibt	giebt
143	6	Lenig	Ferg
144	6	Corneljus	Cornelius
144	16	Breugsel	Breughel
144	l. Z.	Rysbreck	Rysbraeck
145	18	Heismann	Heysmann
145	N. 3.		1621, starb um 1675
148	13	Genals	Gengels
148	22		van Uden
148	N. 3.		Antwerpen 1595
149	N. 2.		Geb. zu Harlem
152	5	von Bergen	van Bergen
213	6	bemerkte	Bemerkte.

Jeder Erfindung liegt eine zufällige Ursache zum Grunde; aber ihr Erscheinen im Leben, ihre Entwickelung, bedarf der geistigen Pflege; denn nur diese erhebt sie zur Bedeutenheit, und der sonst nutzlose Same sproßt üppig empor, und wir erfreuen uns seiner Blüten und Früchte. So auch in der Malerei. Mag hier die Liebe die erste Veranlassung zur Zeichnung gegeben haben, indem der Jüngling den Schatten seiner Geliebten, als werthes Denkmal, mit Kohle an die Wand zeichnete, so ist der Fingerzeig der Natur immer deutlich, die als Schöpferin des Sichtbaren jene Veranlassung bewirkte. Hat erst ein Funke gezündet, dann verbreitet sich das Licht immer weiter; jene Umrisse, um ihnen Dauer zu geben, trug man auf Tafeln über, und indem man sie mit farbigen Erden ausfüllte, entstand der erste Begriff eines Gemäldes. Mit dem Fortschreiten sittlicher Bildung steigerte sich das Kunstvermögen; Andeutung von Licht und Schatten, Bewegung einzelner Theile des Körpers, führte zum nähern Begriffe des Lebenden, und zugleich zu der Ueberzeugung, daß alle Form todt ist, wenn nicht die Sele des Ausdrucks sie belebt.

Diese Erkenntniß erhob die Malerei aus ihrer Rohheit, es entstand neuer Wetteifer mit der Natur; früher vernachlässigt, entfaltete sie jetzt als Lehrerin eine Fülle von Schönheiten, die das schwache Auge sonst mit Gleichgültigkeit übersah. Ein Schritt zur Erkenntniß des Bessern ist Annäherung zum Vollkommnen, zumal in einer Kunst, die in ihren Darstellungen das Gemüth so mannichfaltig in Anspruch nimmt, die sowohl großen und edeln Handlungen Denkmale errichtet, als auch überhaupt die Vergangenheit auf eine mehr sinnliche Weise als die bloße Erinnerung vergegenwärtigt. Der Reiz dieses mannichfaltigen Angenehmen erweckte Nachahmer; das sonst früher erfreuliche Spiel ward nun ernste Beschäftigung, man erkannte die Mängel und Vorzüge der Natur, und wählte das Bessere zur Bildung eines Vollkommnern.

So mit den Geheimnissen jeder sichtbaren Erscheinung bekannt, erhielt die Färbung mehr Abwechslung, Licht und Schatten werden geordnet, dadurch trennen sich die Körper mehr von der Fläche, edlere Verhältnisse entfernen die mangelhaften Umrisse, und ein Schein des Lebenden wird sichtbar. So läßt sich der frühere Gang der Kunst denken; ihre Blüte, ja ihre höchste Vollkommenheit in einzelnen Theilen, zeigt die neuere Kunstgeschichte, und die Meisterwerke selbst, die wie ein Wunder auf der beengten

Fläche einen weiten Raum bilden, auf dem die Figuren gleich lebenden Wesen hervor treten.

Ist aber dieser Schein des Wahren, den das Auge mit Wohlgefallen erblickt, das zufällig Hingestellte, das so, und nicht anders erscheinen konnte, der treue Gegenstand aus der Natur, in den wir uns versetzt glauben, und in welchem wir über der Wahrheit die Kunst vergessen, ist dieses alles Sache eines tiefern Studiums, oder sind es zufällig zusammen getragene Materialien, zu jeder Darstellung dienlich, welche die Absicht bestimmt? Eine nähere Erörterung hierüber soll der Verfolg ertheilen.

So sehr auch die Natur durch ihren fortwährenden Wechsel, ja durch den Reiz der Neuheit, bei jedem veränderten Standpunkte überrascht, so gewähren diese Verschiedenheiten der Ansichten doch nicht gleiches Interesse auf der Fläche. Denn eine freundliche Gegend, die in der Wirklichkeit vergnügt, erfüllt eben so wenig die Forderung an eine Landschaft, im Gemälde als das zufällige Zusammenfinden mehrer Personen eine malerische Gruppe ist. Es ist Zweck der Kunst, nur das Schönere zu gestalten, und durch bestimmte Regeln es zu einer höhern Bedeutung zu vereinigen; doch darf in dieser Auswahl das Charakteristische nicht verloren gehen; denn nicht bloß die Erinnerung geschehener Dinge führt zur Meisterschaft, sondern

die treue Auffassung dessen, was man bilden will, führt in der Anwendung zu jener Wahrheit, die in die Wirklichkeit versetzt. Um aber den Gegenstand klar, deutlich und bestimmt darzustellen, sey der Künstler mit sich selbst im Klaren; denn wessen Begriff verworren ist, wie vermag der andern faßlich zu erscheinen?

Der Geschmack für das Bessere, die Beurtheilung des Wahren und Guten, der Sinn für alles, was Vorzüge vor andern besitzt, ist bloß im Gebiete des Schönen zu erlernen. Ist dieser Vortheil dem Künstler eigen, wird er sich nie vom Wege des Schicklichen entfernen; im Gegentheil bleibt er auf der untersten Stufe stehen, sich nie über den Naturalisten erhebend, copirt er Alles, so wie es sich ihm darstellt.

Der gute Geschmack zeigt sich nur im Vollkommnen und Schönen, er entfernt alles Häßliche, und legt sogar dem Furchtbaren die Schönheit zum Grunde. Aber selbst Künstler von Ruf verläugneten ihre bessern Gefühle, und indem sie um so wahrer darstellten, erfüllten sie unser Gemüth mit Abscheu und Widerwillen. So stellte Paolo Veronese den Marsyas dar, wo schon ein großer Theil der Haut durch die Hand des Apollo vom Körper getrennt ist, oder wir erblicken in dem Gemälde des Tiebolo, in der Kirche di St. Antonio zu Padua, die heilige Agatha, deren blutige Brüste herum liegen. Nicht

minder schauderhaft zeigt sich im jüngsten Gericht des Michel Angelo der heilige Bartholomäus, der seine abgestreifte Haut in Händen hält. Aber alles das Gefühl verletzende, die Zerstörung der menschlichen Form, so wie jeder übertriebene Ausdruck, sey aus dem Gebiete der Kunst entfernt; denn diese soll nur erfreuen, angenehm rühren, uns erheben, und unsere Theilnahme erwecken. Doch das richtige Gefühl sichert vor jedem Fehlgriffe, so wie es dahin wirkt, alles faßlich und wahr darzustellen. Das Wahre spricht sich aus, wenn alles der Natur so treu als möglich nahe kommt; wenn Handlung und Ausdruck, Beleuchtung und Colorit, aus der Wirklichkeit übergetragen zu seyn scheinen. Faßlich wird es, wenn man die handelnden Personen oder den historischen Gegenstand, gleich als das erkennt, was der Künstler beabsichtigte. Ist der Gegenstand undeutlich und verworren, so sey die Ausführung noch so fleißig, der Beschauer bleibt dennoch kalt und ungerührt.

Der Mensch ist für die Kunst das Höchste, und der würdigste Gegenstand für die Darstellung. Die Schönheit seiner Formen, welche durch den Ausdruck des Selenlebens und der Thätigkeit, hier mehr dort weniger bezeichnend, hervor gehoben werden, kann sich sowohl als das Wohlgefällige im Allgemeinen, als auch als das Anmuthige und Erhabene im Besondern äußern,

und ist mit Beziehung auf Alter und Geschlecht der höchsten Vollendung in der Darstellung fähig. Aber die Nachbildung des Menschen erfordert Vorkenntnisse; der Künstler muß mit dem Bau der Knochen und äußern Muskeln genau bekannt seyn, das Studium der todten Körper ist mit Betrachtung der lebenden genau zu verbinden, dessen Bewegungen in den mannichfaltigen Situationen das Aufschwellen der Muskeln in Thätigkeit, und das Zurückziehen derselben in der Ruhe, werde aufmerksam beobachtet, verglichen und angewendet.

Da der Künstler in Bildung der menschlichen Form nicht alles Treffliche vereinigt findet, so sucht er das einzelne Schöne in dem mannichfaltigen Vorhandenen, und bemüht sich, es als ein Ganzes in seinen Bildungen wieder zu geben. Auch die Antike ist zur Veredlung der Formen nothwendig, denn in ihr sind alle Verhältnisse eines schönen Ebenmaßes vereinigt; doch vermeide man hier sclavische Nachahmung, sondern das Lebende sey vorzugsweise der Gegenstand der Betrachtung und Nachahmung.

In der richtigen Anwendung der erlangten Kenntnisse besteht die Meisterschaft des Künstlers. Aber das Genie erhebt sich über das Gewöhnliche, und durchbricht die Schranken, die es an die Wirklichkeit binden. Nicht zufrieden, im Gebiete des Schönen zu verweilen, nähert es sich dem Idealen, und zieht dieses aus der

Götterwelt in die Gegenwart hernieder. Doch hier muß bei der Ausführung das Feuer der Einbildungskraft von dem Beginnen des Entwurfs bis zu Ende ungeschwächt bleiben; im Gegentheil wird das Werk frostig, und Bedeutung und Reiz gehen für den Beschauer verloren.

In der Erfindung überhaupt besteht die Originalität des Künstlers, die aber frei von aller Ausartung bleiben muß; daher ist das Schickliche ein wesentlicher Theil der Erfindung, denn es bestimmt jeder Figur, jeder Sache, ihren richtigen Platz, und vermeidet Alles, was die Illusion stören könnte. Jede Hauptfigur sey Gegenstand einer schönen Natur; den König und Bettler unterscheide das Charakteristische des Standes und der Kleidung, der Frohsinn werde nicht durch traurige Gegenstände unterbrochen, und das Heilige nicht durch Lächerlichkeiten gestört, wie in der Marter des heiligen Andreas, von Dominichino, wo durch das Zerreißen des Seiles, womit der Heilige gebunden ist, weil es der Henker zu stark anzieht, ein lächerlicher Auftritt erregt wird.

Von der glücklichen Erfindung des Stoffs, und der richtigen Anwendung desselben, hängt die Deutlichkeit des Kunstwerkes ab. Was die Historiker und Dichter in einer Reihe von Erscheinungen auf einander folgen lassen, sucht der Künstler in einem Augenblick der geschehenden

Handlung, darzustellen, wo die Thätigkeit der Sele mit allen Kraftäußerungen sichtbar ist. Doch sey hier jede Uebertreibung vermieden, und alles Störende aus der Handlung entfernt. Jede Anhäufung von Figuren, die mehr tumultuarisch den Platz ausfüllen, ohne thätig in die Handlung zu greifen, liegen außer dem Zwecke der Kunst; denn die Meisterschaft des Künstlers verkündet sich auch darin, daß er mit wenig Mitteln viel leistet. Auch in der Erfindung des Stoffs führe man keine zu entfernte Begebenheit herbei, sondern bemühe sich mehr, schon bekannte Gegenstände neu darzustellen.

Schönheit oder sittliche Vollkommenheit in der menschlichen Form, sey immer der Hauptzweck in der Darstellung; nie darf dieselbe durch unnatürliche Handlung oder übertriebenen Ausdruck vernichtet werden, Affectation in theatralischen Stellungen kann dieselbe nicht ersetzen; denn die Regeln der Kunst sind in der Natur enthalten, das richtige Gefühl findet sie auf, und das Schickliche zeigt, wie weit der Künstler gehen darf.

Das Uebliche ist der erklärende Theil der historischen Handlung, es zeigt die Begebenheit an, und versetzt in die Zeit, an den Ort, wo sie geschah. Sitten, Gebräuche und Gewohnheiten, Kleidung und Colorit, nach Beschaffenheit der Länder, Alles, was zur Deutlichkeit des

Gemäldes dient, werde beobachtet. Doch ist hier nicht von sclavischer Treue jedes Einzelnen die Rede, und der Künstler nicht genöthigt, Gegenstände herbei zu suchen, wo die Handlung sich schon von selbst ausspricht.

Wenn aber das Uebliche erklärender Theil der Handlung ist, so muß man sich um so mehr verwundern, wie große Meister oft aus Laune oder Nachlässigkeit, Fehler gegen dasselbe begehen, und das Gefühl des Schicklichen durch einen übel angebrachten Einfall verletzen können. So läßt Raphael in seinem Parnaß den Apollo die Geige spielen; Tintorettto treibt es noch weiter, denn in einem Gemälde von ihm, in der Dresdner Gallerie, sitzt Apollo auf einer Wolke, und spielt den Brummbaß. In vielen Darstellungen aus der frühern Geschichte erscheinen die Könige, statt der Hauptbinde, mit Kronen. Veronese schildert in der Hochzeit zu Canaan die Gebräuche seiner Zeit; so kleidet er auch, in der Auffindung Moses, die Tochter des Pharao in reiche Stoffe, und Guercino ist nicht weniger tadelnswerth, daß er, im Tode der Dido, alle Personen in spanischer Tracht auftreten läßt. Will man sich malerischer Freiheiten bedienen, so geschehe es nur da, wo das Geistige in der Composition gewinnt; denn wir wissen wohl, daß der Künstler bei einem Nachtmahl Christi viel vortheilhafter gruppiren kann, wenn er den

Meister mit seinen Jüngern an eine Tafel setzt, als wenn er sie nach vorgeschriebener Weise, auf Polstern liegen läßt.

Das Streben nach Vollkommenheit erzeugt den großen Künstler, ihm ist die Kunst das Höchste; drum wird er nicht den Forderungen der Mode fröhnen, welche die Liebhaberei des Publicums herbei führt, sondern nur in den schönen Gestalten, die eine intressante Handlung bezeichnen, sein Hauptverdienst finden.

Die Forderungen, welche der Kenner an die Kunst in ihrem Umfange macht, verlangen auch von seiner Seite gleiche Kenntnisse; er muß die Schwierigkeiten erwägen, die der Maler bei seinen Ausführungen zu überwinden hat, ja selbst in der Zeichnung und technischen Behandlung nicht unerfahren seyn; denn nur in Voraussetzung dieser Kenntnisse, ist er im Stande, die Schönheiten des Kunstwerkes, wie auch alle Mängel desselben aufzufinden. Dem bloßen Liebhaber gnügt der Eindruck, den die Darstellung auf ihn macht. Der Inhalt der Handlung, in sofern sie sich deutlich ausspricht, und die Wahrheit des Ausdrucks, liegen seinem Fassungsvermögen nahe; eben so wenig entgehen ihm wesentliche Fehler. Bestimmter ist sein Urtheil über das Colorit, indem sein richtiges Gefühl die

grellen Farben, welche das Auge beleidigen, von den harmonischen Tinten zu unterscheiden weiß.

In der Beurtheilung von Kunstwerken, vorzüglich früherer Meister, soll man überhaupt billig seyn; denn die Einsichten sehr vieler Künstler der sonstigen Zeit, zumal derer, die außerhalb Italien lebten, waren höchst beschränkt. Wenn sie daher in Hinsicht des Ueblichen von einander abweichen, so hielten sie sich mehr an das Bekannte, indem ihnen alles andere zu fern lag, oder der Nationalgeschmack bestimmte sie dazu. Eben so wenig läßt sich über Haltung und Colorit vieler jener Werke mit Bestimmtheit urtheilen; viele Farben sind durch die Zeit verblichen, andere haben nachgedunkelt, und sind oft in den Schattentinten ganz schwarz, folglich ist alle Harmonie aufgelößt. Um über solche Kunstwerke ein bestimmtes Urtheil zu fällen, sey man vorher mit den verschiednen Behandlungsarten, die beim Malen angewendet wurden, näher bekannt; denn die Schuld des Verbleichens oder Nachdunkelns, führte eine übel verstandne Technik selbst herbei; oft lag es in Gründung der Leinwand, im Gebrauche schädlicher Farben, und in der zu häufigen Anwendung des Oels beim Malen.

Ein wahres und echtes Kunstwerk muß alle erforderlichen Vorzüge, als richtige Zeichnung, gute Zusammenstellung, wahren Ausdruck, und

ein der Natur verwandtes Colorit, kluge Vertheilung von Licht und Schatten, in sich begreifen; überhaupt Alles, was zur dichterischen und malerischen Erfindung gehört; es kündigt sich aber auch als solches an im Auftragen der Farben, die bald mehr bald weniger vertrieben sind, so wie im kräftigen oder matten Colorit. Je nachdem sich nun diese Kunstfertigkeiten offenbaren, werden sie mit der Benennung des großes Styls, der Manier, oder des Manierirten bezeichnet.

Unter der Benennung des großen Styls begreift man jede Vollkommenheit, wodurch sich der Maler auszeichnet; in der freien und richtigen Zeichnung, in der wohl geordneten Composition, wo alles auf die Einheit des Ganzen wirkt, und im kühnen und kecken Pinsel, der jede kleinliche Ausführung verschmäht. Von diesem unterscheidet sich die Manier, denn sie ist das Erkennungszeichen, wodurch sich ein Meister von den andern unterscheidet; sey es in der Zeichnung, den fließenden oder harten Umrissen, den glänzenden oder düstern Farben, in der Zusammenstellung starker Kontraste von Licht und Schatten, im dicken oder schwachen Auftrag von Farben, bald durch einen freien bald durch einen zarten Pinsel behandelt. Die Manier eines Meisters bleibt sich nicht immer gleich; bald ist sie im Fortschreiten zur Vollkommenheit, wie bei Raphael, Fra Bartolomeo, oder sie geht zur Nachahmung anderer über, wie bei Ju-

lio Romano, Guido Reni, Guercino u. a. Viele Meister sind gleich beim ersten Blick zu erkennen, indem sie durch Eigenthümlichkeit der Zeichnung, oder des Colorits, sich von andern unterscheiden; dahin gehören: Tintoretto, Veronese, Merighi, und Rubens.

Wie schwierig es ist, in der Kunst ganz vollkommen zu seyn, findet man in den Werken großer Meister; hier erblickt man den strengen Zeichner in Darstellung schöner Formen, oder diese sind mangelhaft, und man bewundert das reizende Colorit; dort entzückt der Zauber des Helldunkels. Aber diese Meister weichen von den übrigen ab, denn sie sind Schöpfer ihrer eignen Manier, wie Raphael, Tizian, Allegri. Alle andere, die sich nach diesen bilden, gehören in die Klasse der Nachahmer. Aber jeden Nachahmer, den nicht eigner Kunstfleiß und Selbstständigkeit auszeichnet, der es leichter findet, seine eigne Armuth unter dem Eigenthum anderer zu verbergen, der durch Uebertreibung des Lebenden in gewaltsamen Stellungen, und im unnatürlichen Anschwellen der Muskeln sich gefällt, um das Entliehene besser zu verstecken, nennt man Manierist; dieser ist aber fern von Originalität, sondern Beförderer eines schlechten Geschmacks.

Original ist das, was der Künstler aus eignem Vermögen bildet, und mit technischer Voll-

kommenheit auf der Fläche darstellt. Originalgemälde sagt man im Gegensatz von der Copie. Es ist daher bei Beurtheilung eines Kunstwerkes weder das alternde Ansehen, noch das beygefügte Namenszeichen des Künstlers, ein sicherer Beweis von der Echtheit. Um zu unterscheiden, oder vergleichen zu können, muß man viel gesehen haben, und selbst dann ist es schwierig, das Original nicht mit der Copie zu verwechseln, um so mehr, wenn die Gelegenheit mangelt, beide Werke an einem Orte vergleichen zu können. Selbst die veränderte Manier des Meisters, die früher kräftig im Colorit, später sich schwächer zeigt, oder die Alterschwäche, welche die Meisterschaft mindert, selbst oft das Schwanken, und Hinneigen zu verschiednen Manieren, führt oft solche Schwierigkeiten herbei, daß es schwer hält ein richtiges Urtheil zu treffen.

Wie oft die Copie mit dem Originale verwechselt werden kann, läßt sich durch mehre Beweise bestätigen; daher auch die Wiederholungen eines Gegenstandes berühmter Meister an verschiednen Orten. So kam die Jo von Correggio nach Frankreich — gegenwärtig in Potsdam. — In Mailand befindet sich derselbe Gegenstand, wie auch in Spanien, nur fehlt hier der Hirsch, den man im Gemälde zu Sanssouci erblickt. Auch in Wien ist derselbe Gegenstand anzutreffen. Hier ist auch der bogenschnitzende

Amor jenes Meisters; wiederum findet man denselben zu Sanssouci, in Rom in der Gallerie Barbarini; ferner bei einem dasigen Kaufmann Benucci, und endlich im Hause eines Patriciers zu Siena. Christofore Allori copirte die Magdalena jenes Meisters so täuschend, daß sie vom Originale nicht zu unterscheiden ist. Eben so vollkommne Copieen von Correggio lieferte Cesari Artusi; und Girolamo da Carpi, und Andrea Comodi, wie auch Crespi, arbeiteten vollkommen in der Manier des Barocci. Terenzio d'Urbino suchte absichtlich zu täuschen, und es gelang ihm vollkommen. Caroselli verstand ein Werk des Raphael so vollkommen nachzubilden, daß Poussin dadurch hintergangen wurde, und ein anderes Werk dieses Meisters schrieb Oratio Borgioni dem Carovaggio zu. Julio Romano hielt eine Copie des Andrea del Sorto, für ein Original seines Lehrers Raphael. Eben so sicher arbeitete Mariotto Albertini im Geiste des Fra Bartolomeo. Viele Werke des Bernardino Campo sind nicht von Tizian zu unterscheiden, und Ercolo di Mario copirte den Guido Reni so meisterhaft, daß dieser selbst Schwierigkeiten fand, das Original wieder zu erkennen.

Bei der Aufzählung dieser Beispiele übergehen wir die vielen Copieen und treuen Nachahmungen der Niederländer, die selbst die

größte Kennerschaft nicht vom Originale zu unterscheiden vermag; jedoch können sie dazu dienen, die Meinung vieler Kunstliebhaber, die sie von ihrer Kennerschaft zu besitzen glauben, etwas herabzustimmen. Nicht die beschreibenden Cataloge, welche Aehnlichkeiten von vorhandnen Kunstwerken aufstellen, sind hinreichend, einem Gemälde unbedingt den Namen seines Verfertigers zu beweisen, indem selbst Künstler wie eben bemerkt wurde, sich irren können. Doch der ausübende Maler bekümmert sich weniger um den Namen des Verfertigers, ihm genügt die Originalität des Werks, und diese findet er in der geistigen und technischen Vollkommenheit des Gemäldes.

In dem Nachbilden nach andern sind noch Unterschiede zu machen, wodurch die Copie aufhört Copie zu seyn. Dieses findet man in den Cartons großer Meister, durch ihre Schüler ausgeführt; doch diese Nachahmungen erheben sich dann zu Originalen, sobald sie die letzte Hand des Meisters übergangen hat; denn viele Werke Raphaels, Tizians, Rubens u. a. sind auf diese Weise entstanden.

Wenn die Werke guter Meister sich in allen Theilen klar deutlich und faßlich aussprechen; wenn der dichterische und historische Gegenstand keinen verborgnen Sinn oder sonst versteckte An-

spielung beabsichtigt, mit einem Worte; wenn der Künstler sich bloß verständlich machen wollte, woher kommt es aber, daß der Liebhaber in Beurtheilung von Kunstwerken doch sehr oft die richtige Ansicht verfehlt, und bald in gekünstelten Enthusiasmus, oder in unbilligen Tadel übergeht? Die Ursache liegt nicht fern. Es ist in der neuern Zeit zur Mode geworden, bei jeder kleinen oder großen Reise auch seine Ansichten über Kunst und Künstler, die man auf seinem Wege traf, mitzutheilen. So sehr dies auch zu loben ist, so sind doch die wenigsten Beurtheiler im Stande, den eigentlichen Werth von Kunstwerken richtig aufzufassen; um so weniger, wenn ihre ganze Kenntniß bei dem Durchwandern von ein Paar Gallerien oder Kunstkabinetten gesammelt wurde, oder Vasari ihnen als Lückenbüßer dienen mußte. —

Es gibt nur eine Kunst, die sich in dem möglichst Vollkommnen offenbart, daher ist auch nur der Künstler der größte Meister, der das vor seiner Sele schwebende Urbild am vollkommensten auf die Fläche stellt. Wenn diese Wahrheit festgegründet ist, und wir Raphael als den größten Zeichner und den Vollkommensten im Ausdrucke anerkennen, und andere große italienische Meister sich in den andern technischen Vollkommenheiten auszeichnen, warum ordnet man diesen nicht alles andere unter, und sucht ein Kind

der ausgebildeten Jungfrau, voll Anmuth und Grazie, an die Seite zu stellen, oder dieses sogar über jene zu erheben? Es sey ferne von uns, die Verdienste unsrer deutschen Vorfahren herunter zu setzen. Es waren Männer, die durch eignen Werth sich eine Selbstständigkeit errangen, und Werke aus eignem Vermögen hervor brachten, denen wir unsere Verwunderung bezeigen müssen. Aber sie gaben immer die Natur, wie sie sich ihnen darstellte; das Ideale, bis auf einige spätere Ausnahmen, blieb ihnen aber immer fremd. Ihre Zeichnung ist hart und trocken, Bekleidung und Beleuchtung höchst mangelhaft, des Neblichen gar nicht zu gedenken, indem ihnen hier die Kenntnisse mangelten. Warum werden die Werke dieser Künstler in der neuern Zeit so sehr hervor gehoben, und Schönheiten und Verdienste in denselben gefunden, woran jene bescheidnen Meister gar nicht dachten, und die eben so wenig der unterrichtete Künstler aufzufinden vermag?

Doch verschiedene neuere Zeitschriften versichern von allen dem das Gegentheil; sey auch die Ueberzeugung nur in gesuchten Worten und im gekünstelten Gefühl zu finden, Nachbeter finden sich doch. Denn nicht das Wahre, sondern die Neuheit der Ansicht reizt. Wohl verdienen Cimabue, Giotto bis auf Pietro Perugino unsre Aufmerksamkeit; denn im Empor-

streben aus der Finsterniß haben sie mit den deutschen Künstlern gleiches Verdienst; aber, so wie Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raphael auftraten, wichen jene in den Schatten, und so sey es mit aller Kunst und mit aller Beurtheilung derselben. Das Gute werde anerkannt, aber das Bessere nur diene als Muster zur Nachahmung.

Daß in der neuern Zeit die Malerei so wenig geachtet wird, und das Emporstreben wackerer Künstler sich nicht im glänzenden Lichte zeigen kann, daran ist weniger Genialität und Geschicklichkeit des Künstlers Schuld, als vielmehr Mangel an Aufmunterung und Gelegenheit, sich von den beengenden Fesseln zu befreien. Wie vielen Einfluß Religion und Statsverfassung haben, zeigen uns die Zeiten eines Julius des zweiten, und der Medicis in Florenz, und die Meisterwerke, welche man noch überall in den Kirchen und Palästen Italiens findet. Doch mit dem Sinken der Religion und der politischen Veränderung in Italien wurde auch die Thatkraft des Künstlers gemindert; man unterhielt nur nothdürftig die vorhandnen Paläste, Kirchen, und Klöster, neue errichtete man nicht mehr, und so sah sich der Maler auf sich selbst beschränkt, öffentliche Werke konnten seinen Ruf nicht mehr begründen, und so fühlte er die

Nothwendigkeit, die Kunst als bloßes Mittel zur Erhaltung zu gebrauchen.

Die deutschen Künstler hatten mit einem noch viel härtern Schicksal zu kämpfen; die Reformation vernichtete hier alle Aussicht, sich geltend zu machen, der fähige Künstler war nur auf die Gunst weniger Liebhaber beschränkt, deren Laune er selbst gegen sein Gefühl befriedigen mußte. Hierzu gesellte sich der Einfluß Frankreichs durch seinen Boucher, und ähnliche. Diese gestalteten das Heilige zur gemeinen Dirne, und das sonst Reine verwendeten sie zum Kitzel der Sinne. Diese Mode, durch französische Künstler herbei geführt, verbreitete sich in ganz Deutschland, und verdrängte die noch hier und da aufglimmenden Funken des bessern Geschmacks.

Wenn auch diese Periode vorüber ging, so blieb sie doch in ihren Folgen sichtbar, denn der Enthusiasmus für das Große und Schöne ging verloren. Ist aber die neuere Zeit geeignet, dasselbe wieder herbei zu führen, und vermögen die Kunstgallerien mit dem Trefflichen, was sie enthalten, den jungen Künstler zu der freiern Höhe zu erheben? Wohl wäre es möglich, und die Beweise durch manche vollkommen gelungenen Kunstwerke bestätigen es. Aber wo finden sich Mäcenen, die das Gedeihen der Kunst aufs Neue befördern, die Gemälde für öffentliche Orte errichten lassen, die den Künstler erheben,

und zugleich wohlthätig auf den Geschmack des Publikums wirken? denn die Kunst veredelt den Sinn und verfeinert die Sitten.

Wohl errichtet man Kunstschulen, auch ist mancher junge Künstler so glücklich, durch fernere Unterstützung sich in Italien zu vervollkommnen; was hilft es ihm aber, wenn er nach drei bis vier gelungenen Werken, welche die Bewunderung erregen, in der Folge vergraben an einem einsamen Orte, von allen sonstigen Kunstschätzen abgeschnitten, leben muß, und mit dem gesammelten Reichthum nicht wuchern kann! —

Zeichnung.

Wenn in einem gut geordneten Gemälde Alles als zufällig erscheinen soll, so sind vorher noch manche Schwierigkeiten zu überwinden, um mit diesem den Schein des Wahren zu verbinden. Es war daher nöthig, die Kunst auf systematische Grundsätze zu führen, um über jeden Theil derselben Rechenschaft geben zu können. Da nun hier die Zeichnung als Hauptgrundlage zu betrachten ist, ohne die der übrige Bau keine Festigkeit erhält, so bleibt es nothwendige Bedingung, ihre Vorzüge und Schwierigkeiten näher kennen zu lernen.

Schon in der Skizze oder dem flüchtigen Entwurfe, der den Gedanken versinnlicht, ist die kunstfertige Hand des Zeichners sichtbar; daher sind diese leichten Meisterstriche von Kunstkennern oft höher geachtet, als eine ausgeführte Zeichnung; denn in ihr offenbart sich das Feuer der Einbildungskraft, das oft durch die technische Ausführung verloren geht. In der Zeichnung selbst sind schon alle Theile zu einander bestimmt; denn was die Skizze entwirft, ist hier völlig ausgeführt, und durch Licht und Schatten der Begriff des Gemäldes erläutert. Um aber den Lernenden zu dieser Kunstfertigkeit zu führen, und ihm den richtigen Weg zu bezeichnen, muß Auge und Hand geübt werden, weil in der richtigen Auffassung der Gegenstände, und in der Festigkeit der Hand, das Treffen der Verhältnisse und die übrige Kunstfertigkeit beruht.

Das Zeichnen nach guten Mustern, vorzüglich Umrisse von Köpfen im vergrößerten Maßstab, wo der Lernende vorher mit der einfachen Eintheilung der Verhältnisse bekannt wird, ist für den Anfang am zweckmäßigsten. Wenn es gleich schwierig ist, sich an große Formen zu gewöhnen, so ist der Vortheil doch unverkennbar; denn kleine Muster sind leichter zu übersehen, hier aber lernt das Auge größere Theile umfassen, und die Hand gewinnt an Festigkeit und Freiheit.

Nur Handzeichnungen, und gute Muster, in bestimmter Manier, die große Massen und leichte

Behandlung vereinigen, sind für den fortschreitenden Schüler von Nutzen; alle Kupferstiche bleiben ausgeschlossen, denn sie gewöhnen zur Aengstlichkeit und kleinlichen Manier.

Das Zeichnen nach Gemälden führt schon zu einer nähern Bekanntschaft mit dem Lebenden. Hier zeigen sich mehr Schwierigkeiten in Auffindung der Schatten; denn die verschiednen Tinten des Colorits in ihren Abstufungen erfordern ein geübteres Auge; doch die gelungenen Versuche in dieser Art führen bald zu den runden Formen, zur Büste und zum Basrelief. So sehr sich nun diese freiere Zeichnung von den frühern Vorbildern unterscheidet, so wird die eintretende Schwierigkeit schon dadurch erleichtert, daß auf der weißen Masse von Gips, die Schatten bestimmter als beim Lebenden zu sehen sind; ja, man kann bei einer gut gewählten Tagesbeleuchtung das Zeichnen bei der Lampe leicht entbehren; denn durch dieses künstliche Licht steigern sich die Schatten bis zur Schwärze, was bei einer Tagesbeleuchtung nie der Fall seyn kann, wo Alles sanfte Uebergänge bildet. Die zweckmäßigste Beleuchtung erhält man durch ein hohes Fenster gegen Norden liegend, wo die untere Hälfte zugestellt wird.

Der schwierigste Theil der Zeichnung ist der menschliche Körper, dessen genauere Kenntniß, in allen Stellungen und Bewegungen, ein fort-

währendes Studium erfordert. Doch nicht die Oberfläche des Nackenden allein führt hier zur richtigen Anschauung, indem die Muskeln, nach Geschlecht und Alter, sich bald mehr bald minder deutlich zeigen, und daher die Formen bald fliessender bald bestimmter erscheinen. Es ist also Vorkenntniß der Anatomie durchaus nothwendig; denn nur hierdurch wird jede Stellung, wie auch die Verkürzung, Richtigkeit erhalten.

Jede praktische Ausübung bedarf der theoretischen Unterstützung, denn diese, als Leitfaden, sichert vor Verirrung. Man bestimmte daher, durch Ausmessung der Theile des menschlichen Körpers zu einander, dessen Länge und Breite, um durch dieses Mittel jedes Mißverhältniß zu vermeiden. Die vorzüglichsten Abhandlungen über die Verhältnisse des menschlichen Körpers lieferten Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Lairesse und Preißler. Letzterer trug das Vorzügliche der Vorhergehenden zusammen, und er ist wegen der einfachen und faßlichen Darstellung am besten zu benutzen.

Das Zeichnen nach einem Modell, auf Akademien oder Kunstschulen, setzt schon die erlangten Vorkenntnisse einer sich frei bewegenden Hand voraus. Dieses Modell, wozu man, wenn es seyn kann, die bessere Menschenform wählt, wird vom Lehrer in die beabsichtigte Stellung oder Lage versetzt; da aber oft mehre Schüler nach

diesem Gegenstande zeichnen, und nicht alle auf einem Platz vereinigt seyn können, so sucht jeder die ihm beliebige Seite, doch ist besonders diejenige aufzufassen, wo das Licht am günstigsten darauf wirkt.

Doch diesem Unterrichte ist nur eine gewisse Zeit bestimmt, und da es bei dem Modell wegen seiner oft schwierig gewählten Stellung auch der Erholung bedarf, so ist der Lernende genöthigt, sich an eine leichte Manier im Zeichnen zu gewöhnen. Damit nun selbst das Material die Beförderung unterstütze, so bedient man sich zu diesem Zweck des blauen oder grau gefärbten Papiers, zeichnet mit schwarzer Kreide die Umrisse deutlich, bestimmt mit dem Wischer die Schatten, und sucht nur da, weil das gefärbte Papier selbst die Mitteltinten angibt, die Lichter mit Weiß zu erhöhen. Diese Art zu zeichnen nennt man Zeichnen nach dem Leben, und die gezeichneten Figuren Akte, oder Akademien.

Da es, wie wir schon bemerkten, mit vieler Schwierigkeit verbunden ist, ein gutes Modell zu erhalten, so ist der Lernende genöthigt, sich ausschließlich an das zu halten, das die Gelegenheit darbietet, folglich alle Mängel und Unvollkommenheiten, die dasselbe enthält, mit in die Zeichnung überzutragen. Da man auch das Fehlerhafte muß kennen lernen, so wird der Schüler auf die Antike verwiesen; hier findet er Gelegenheit

seinen Styl zu verbessern, die Zeichnung zu veredeln, und den Geschmack zu bilden.

So nützlich es auch ist, sich auf Kunstakademien nach dem Modell zu üben, um Fertigkeit in jeder Stellung zu erlangen, so läßt sich doch nicht läugnen, daß diese Methode, wenn man sich bloß auf sie beschränkt, in der Folge für die Anwendung große Nachtheile hat. Denn alle hier vom Lehrer angegebenen Stellungen, die aus einer bestimmten Handlung hervor gehen sollen, bezeichnen doch nichts anders, als Momente der Ruhe. Denn die Thätigkeiten der Sele, die den Körper in Bewegung setzt, und die augenblicklichen Anschwellungen der Muskeln, welche schnell vorüber gehend in der Bewegung eine andere Lage annehmen, sich mehr zusammenziehen oder ausdehnen, je nachdem der Andrang des Bluts wirkt, gehen hier alle verloren, und je angestrengter die Stellung des Modells ist, um so größer zeigt sich die Erschlaffung des ermüdeten Mannes. Will also der Zeichner Wahrheit und Ausdruck in seine Figuren übertragen, so beobachte er die Menschen im handelnden Leben, ihre Leidenschaften und deren Wirkungen; hier findet er Befriedigung für seine Kunst, er wird selbstständig, und nicht sklavischer Nachahmer bleiben.

Man kann ein guter Zeichner in einzelnen Theilen seyn, und dennoch wird es schwer halten, mit Beilegung eines historischen Interesse,

mehre Figuren geschickt darzustellen und zu verbinden. Doch in Vereinigung mit einer lebendigen Phantasie wird der Künstler Dichter, und nur diesem gelingt es, den mannichfaltigen Reiz über seine Bildungen zu verbreiten, daher wird auch die Zusammenstellung bei ihm weniger Schwierigkeiten unterworfen seyn; diese, welche alle Theile eines Gemäldes umfasset, begreift Anordnung, Ausdruck, Begleitung und Beleuchtung.

Anordnung.

Die Anordnung besteht in der Verbindung einzelner Figuren zu einem Ganzen. Einheit ist hier Bedingung, darum ist alles Störende, und den Begriffen fern Liegende, ausgeschlossen. Ungeachtet dieser Forderung können die Gegenstände verwickelt seyn, indem das Mannichfaltige und Ueberraschende das Interesse steigert, nur werde die Kunst der Anordnung so versteckt, daß mehr der Zufall zu gebieten scheint. Die Ereignisse des wirklichen Lebens bieten hier dem Künstler den reichhaltigsten Stoff; doch seiner Einsicht bleibt es überlassen, die Wirklichkeit verschönert wie in einem Spiegel wieder zu geben.

Die Klarheit des Stoffs, das Charakteristische jedes Einzelnen, die richtige Angabe von Zeit und Ort, bestimmen die Deutlichkeit der

Darstellung, doch entferne man aus dieser jede Anhäufung von Figuren, und sind diese gleich durch die verschiednen Stellungen und mannichfaltigen Ausdruck belebt, so erschweren sie doch die Verbindung, und der Künstler verfehlt seine Absicht, denn der Beschauer vermag sich nicht aus dem Gewirre heraus zu finden.

Indem sich nur das Augenblickliche einer Begebenheit darstellen läßt, so muß das Beabsichtigte auch zugleich übersehen werden können; denn ist das Auge erst genöthigt zu suchen, so ist die Anordnung mangelhaft, der Begriff wird abgeleitet, und die Theilnahme geschwächt.

In großen Compositionen muß sich alles auf die Begebenheit beziehen. Da aber hier viele Figuren nöthig sind, die sich nicht nach Willkür auf der Fläche verbreiten können, so werden sie in Gruppen geordnet, welchen man die Pyramidalform zu geben sucht, indem man die Hauptfigur oder Hauptgruppe in die Mitte des Gemäldes stellt, von der sich die Handlung über alle Theile verbreitet. Je lebhafter hier die Handlung, um so mehr findet der Künstler Gelegenheit, die Nebenfiguren mehr in Thätigkeit zu setzen; doch je mehr diese sich entfernen, um so schwächer muß sich die Theilnahme zeigen, und als untergeordnet dienen sie nur, die Aufmerksamkeit auf die Hauptgruppe zu leiten.

Der Bau der Gruppen, deren in einer großen Composition drei angenommen werden, wird schon durch die mannichfaltige Bewegung der Figuren erleichtert, und der Schluß derselben läßt sich durch Verkürzung des Körpers, durch Knien oder Sitzen hervor bringen, je nachdem es die Handlung gestattet. Aber auch durch das Zurückweichen der entferntern Personen, welche verjüngt erscheinen, wird diese Absicht erleichtert.

In der Anordnung greife Alles in einander, alles Geradlinigte sey vermieden, die Arme und Hände bewegen sich nicht nach einer Richtung, dasselbe gilt auch von den Füßen. Jede Wiederholung der Köpfe oder sonstigen Stellung ist fehlerhaft, Episoden, in so fern sie nicht den Scharfsinn des Künstlers verrathen, der mehr erläutern als abziehen will, und jedes Häßliche, wenn es nicht nothwendig als Kontrast dienen soll, bleibe als Spiel des Witzes ausgeschlossen. Der Gegenstand erkläre sich durch sich selbst, und diese Klarheit wird auch den Liebhaber erleuchten, der dann in der Anschauung nicht mehr oder weniger findet als was der Künstler geben wollte.

Die richtige Anwendung der Perspective ist bei jeder Composition nothwendig; denn sie verhindert, daß auf einer Ebene die Köpfe der hintern Figuren nicht über die vordern hervorstehen, es sey denn, daß eine Anhöhe oder son-

stige Ursach den Künstler bestimmte, sie höher zu stellen.

Soll in der Composition ein einfacher Gegenstand unsre Aufmerksamkeit fesseln, so wähle man den Stoff aus dem Gebiete des Schönen und Rührenden, die lieblichen Formen einer weinenden Magdalena, den thränenden Blick zum Himmel gerichtet; die Einsamkeit ihres Aufenthalts, alles eignet sich, daß diese und ähnliche Darstellungen die Theilnahme erwecken.

In den Nebensachen oder Beiwerken, wenn sie gleich nur untergeordnet sind, ist doch die Erklärung der historischen Handlung mit enthalten, ja sie bezeichnen den Ort, wo sich dieselbe ereignete. Unter Beiwerken sind alle äußere Gegenstände, als Gebäude, Zierrathen, Gefäße, Waffen, überhaupt Alles, was Bedürfniß und Bequemlichkeit erfordert, verstanden. Auch die Bäume und Pflanzen entfernter Schauplätze der Begebenheiten, können nicht ausgeschlossen bleiben; nur dürfen erstere nicht in die Mitte des Horizontes gestellt werden, indem sie sonst eine Trennung des Gemäldes bewirken, wodurch die Einheit des Ganzen leidet. So wie aber die Ueberladung von Beiwerken den Raum beenget, eben so wenig sey es Absicht des Künstlers, auf diese Gegenstände zu vielen Fleiß in der Ausführung zu verwenden, damit das Auge nicht länger als es nöthig ist, angezogen wird.

Ausdruck.

In der Anordnung werden die Figuren zusammen gestellt, durch den Ausdruck erhalten sie Sele und Leben; denn durch die Aeußerung der innern Gemüthsstimmung wird der Beschauer in die Wirklichkeit versetzt, wo die bildliche Darstellung als ein Theil derselben erscheint.

Ursach und Wirkung bestimmen den Ausdruck; die Gruppe des Laokoon mag hier die Grenze bezeichnen, wie weit derselbe gehen darf. Laokoon leidet, und Schmerz und Angst bringen alle Theile seines Körpers in Bewegung. Wir sehen den Vater mit allem Aufwand von Kraft die Ungeheuer von sich abwenden; sein Gesicht ist in die Höhe gerichtet, um Hülfe flehend, und unsere Theilnahme wird angesprochen; unser Gefühl würde aber unangenehm ergriffen, wäre hier der Ausdruck der Schönheit nicht untergeordnet. Warum aber beschäfftigt uns das Leiden des Vaters mehr, als das der Kinder? Darum, weil die Klugheit der Künstler diese als untergeordnet darstellte, für sie war der Kampf zu ungleich, deswegen wurde dem Vater als Hauptperson alle Kraft verliehen.

So wie das historische Gemälde die Sprache der Sele wird, wenn der Ausdruck jede Sache richtig bezeichnet; eben so finden wir bei den Griechen jene Mäßigung des Ausdrucks, welcher nie die Schönheit verdrängte, noch durch über-

triebene Stellungen den Verhältnissen zu einander schadete. Im Ausdruck des Laokoon ist der Schmerz gleich vertheilt, er leidet, aber das schmerzliche Gefühl geht nicht in Verzweiflung über.

Eine ähnliche Erscheinung finden wir in der Niobe, wo gleiche Mäßigung des Ausdrucks nur mütterliche Zärtlichkeit und schonendes Erbarmen bezeichnet. Ob es thunlich sey, den höchsten Grad des Schmerzes auszudrucken, sagt uns die Beschreibung von einem Gemälde des Timanthes, die Opferung der Iphigenie darstellend, wo der Maler nicht wagte, die Leiden des Vaters auszudrucken, sondern dessen Gesicht mit dem Gewande bedeckte.

Jede Ursach einer Leidenschaft muß wahr bezeichnet seyn. Denn der Schmerz, durch innere Leiden erzeugt, spricht sich anders aus, als der durch äußere Uebel hervor gebracht wird; jener äußert sich mehr in Duldung, dieser geht in die Handlung über, denn die Begebenheit führt ihn herbei. Denn anders ist der Schmerz des Achill bei der Leiche des Patroklus, als der des Philoktetes. Andere Ursachen bestimmen die Leiden der Lucretia, als der Cleopatra; jene gibt sich den Tod aus beleidigtem Gefühl ihrer Tugend, bei dieser liegt gedemüthigter Stolz zum Grunde.

Der mildere Grad des Schmerzes spricht nicht allein mehr zu unserm Herzen, sondern er wirkt auch mehr auf die Sinne. Denn alle Leiden einer edeln Sele erwecken unsere Theilnahme; wir fühlen mit der Antigone, bleiben aber auch nicht ungerührt bei der Buße der Magdalena, und bei dem reuigen Petrus. Doch beobachten wir die Ursachen der Gemüthserregungen näher, welche Verschiedenheit offenbart sich auf den Gesichtern! Der Schmerz eines heftig erregten Gemüths zieht die Augenbraunen nach den vordern Winkeln mehr in die Höhe, das Auge ist trüb oder mit Thränen gefüllt, aufwärts gerichtet nach Hülfe flehend, der Mund halb geöffnet, dessen Winkel sich mehr nieder senken, sucht durch Laute, dem gepressten Herzen Luft zu machen. Bei der Freude nehmen diese Gesichtszüge die entgegengesetzte Richtung; hier bilden die Augenbraunen einen sanften Bogen, das Auge selbst ist hell glänzend, die Gesichtsmuskeln mehr gespannt, und die Winkel des Mundes, mehr aufwärts gezogen, bilden sich zum Lächeln.

Es ist aber nicht genug, diejenigen Gemüthserregungen blos darzustellen, welche die Züge des Gesichts stärker bezeichnen: auch die sanften Uebergänge des Ausdrucks verdienen gleiche Beachtung. Wir sehen Freunde sich begegnen, und Geliebte nach langer Trennung sich wieder finden. Wie verschieden! Man beobachte den Ausdruck der



Freundschaft, das rein Uneigennützige desselben, und den der Geschlechtsliebe! Wieder anders äußert sich die Mutterliebe, wie sie mit Innigkeit ihren Säugling betrachtet. Steigert hier der Künstler sein Vermögen, so erscheint das Reinmenschliche, vermählt mit dem Göttlichen, und wir erschauen die Mutter Gottes.

Auch die frohe Laune, der Scherz, sind für den Ausdruck günstig; das holde Lächeln eines jugendlichen Gesichts erhöht sogar die Schönheit, welche ohne diesen Liebreiz charakterlos erscheinen würde. Doch diese Freundlichkeit darf nicht in das Süßliche übergehen, wenn sie nicht arm und geistlos erscheinen soll.

Das Characteristische des Ausdrucks, hier im handelnden Leben aufgestellt, gilt auch in der Poesie; nur mit dem Unterschiede, daß in Darstellung höherer Wesen der Ausdruck weder der Hoheit noch Würde nachtheilig seyn darf. Denn das Ideale ist über die gewöhnlichen Leidenschaften erhaben; der zürnende Zeus schleudert seine Blitze, der Ausdruck seines Gesichts kündet Verderben, aber Hoheit und Macht bestimmen diesem seine Grenzen. Stellen wir ihm den zürnenden Tyrannen Dionysius entgegen, wie auf seinen Wink hunderte bluten, und noch viel mehre in seiner Nähe zittern, so ist die Verschiedenheit der Individuen leicht zu erkennen. Mißtrauen und

Furcht sind hier die Grundzüge, dort das Gefühl selbstständiger Größe.

Der Ausdruck der dargestellten Leidenschaften kann sich übrigens noch so wahr auf den Gesichtern aussprechen, es ist im Ganzen doch noch wenig geleistet, wenn nicht auch die übrigen Theile des Körpers gemeinsam mitwirken. Denn nur durch diese Vereinigung verbreitet sich allgemeines Leben auf der Fläche.

Furcht, Schrecken und Gefahr gingen vielleicht öfter bei uns vorüber, oder wir sahen Andere in diese Lage versetzt, und nur die nahe oder entferntere Bekanntschaft der Personen bewirkte unsere Theilnahme. Doch diese ist für die Kunst nicht hinreichend, sie bleibt bei Ursach und Wirkung stehen; erstere führt in die Handlung, letztere gestaltet sie bleibend. Im Kampfe gegen gleiche Macht ziehen sich die Augenbraunen zusammen, die Oeffnungen der Nase sind erweitert, der Mund scheltend offen, oder geschlossen, die Unterlippe vorgedrängt, die Winkel des Mundes herunter gezogen, das Kinn kühn hervorstehend, die Züge des Gesichts stärker bezeichnet, sogar die Hare in ihrem Emporstreben bezeichnen die Heftigkeit der Handlung. Die Stellung der Füsse wird fester, im Hervorschreiten der Oberleib mehr vor gerichtet, der eine Arm abwehrend, der andere zum Angriff in Bewegung gesetzt. Die Muskeln des ganzen

Körpers sind durch gewaltsame Anstrengung mehr angeschwollen, und dessen Oberfläche durch den Andrang des Bluts höher gefärbt.

Sey der Mensch in welchem Zustande er wolle, überall offenbart sich der Ausdruck, selbst beim müden Wandrer, eben so auch bei dem Blinden; denn sehen wir diesen ohne Führer, so ist sein Gang unsicher, die Hände suchend oder abwehrend, der Kopf mehr vor, doch seitwärts gerichtet, um durch das Ohr das fehlende Organ zu ersetzen.

Was hier vom Ausdruck des Menschen gesagt ist, verbreitet sich auch über die leblosen Gegenstände; jede Sache sey nach ihrem Charakter dargestellt und wahr im Ausdruck. Das Colorit bezeichne die verschiednen Alter und Geschlechter; dasselbe gilt auch von der Färbung der Gewänder, bald heiter, bald ernst, so wie diese Verschiedenheiten es bestimmen. Selbst in der Umgebung sey dieselbe Berücksichtigung angewendet. Spricht sich die Handlung froh aus, so ist ein heitrer Ton in Luft und Landschaft nothwendig; der Gegensatz ist anwendbar, wo der Mensch vom harten Geschick ergriffen wird.

Bekleidung.

Manche Künstler suchten ihr Unvermögen, das Nackende darzustellen, dadurch zu verbergen,

daß sie die Figuren bekleideten; allein dies darf uns nicht veranlassen zu glauben, die Darstellung der Bekleideten sey leichter. Jene Künstler zeichneten sich gewiß in keiner Hinsicht aus; denn die Bekleidung ist eine der schwierigsten Aufgaben, und es sind nur wenige große Künstler vorhanden, welche die Anordnung der Gewänder, oder den Wurf der Falten, mit Geschmack, und der Natur gemäß zu bilden verstanden. Denn es ist nicht genug, daß die Figuren verhüllt erscheinen, sondern der Körper muß auch in dieser Hülle, je nachdem der Stoff des Gewandes ist, mehr oder weniger bemerkt werden.

Um daher alle Mißverhältnisse, die bei Bekleidung einer Figur entstehen können, zu vermeiden, wird diese in der beabsichtigten Stellung, so wie es die Anordnung erfordert, erst nackend gezeichnet, und dann mit dem Gewande bekleidet. Würde der Künstler von dieser Regel abweichen, so könnte, da die Umrisse der Nackenden nicht verfolgt werden können, leicht der Fall eintreten, daß bei näherer Untersuchung, ein Arm oder Fuß nicht am richtigen Orte stände. Bei handelnden Personen wird die Schwierigkeit der Bekleidung dadurch vermehrt, daß der Künstler nicht im Stande ist, das Gewand eines Fortschreitenden, in seinen mannichfaltigen Veränderungen, richtig aufzufassen, indem jeder Schritt, jede Wendung andere Lagen bildet, die bald in größern bald kleinern Partien erscheinen.

Die Gliederpuppe ist für das Studium der Gewänder am dienlichsten. Hat diese Figur die beabsichtigte Stellung erhalten, so wird sie mit einem Tuch von feiner Wolle, weil dieser Stoff sich am besten zur Hervorbringung großartiger Falten eignet, umhangen. Oft gibt der Zufall die dienlichsten Lagen von Falten; befriedigen diese nicht, so sucht man so lange nachzuhelfen, bis die Absicht erreicht ist. Wenn diese Bekleidung sich nur für Darstellungen in der Ruhe eignet, so gewährt sie doch die richtige Anschauung; Licht und Schatten sind hier bestimmt, und die Wiederscheine lassen sich genau beobachten.

Der gebildete Geschmack offenbart sich am deutlichsten in der Bekleidung, sowohl in der mannichfaltigen Ausschmückung, als auch im Anordnen der Falten selbst. Hier ist alles Kleinliche verwiesen, wie auch jede schräglaufende Falte, die den emporstehenden Theil des Körpers bedecken könnte, entfernt, und nur große Massen, welche Licht und Schatten besser aufnehmen, sind angewendet. Wenn sich aber der Geschmack hier im vortheilhaften Lichte zeigt, so bleibt die Kritik so lange unbefriedigt, bis es ihr gelingt, den Schnitt des Gewandes von einem Ende bis zum andern verfolgen zu können.

Man unterscheidet bei der Bekleidung die ideale und die historische. Jene gehört in das Gebiet der Poesie, wo der zarte Stoff der Klei-

dung die Formen zwar verhüllt, doch so, daß die Umrisse derselben sichtbar bleiben; auch bedeckt sie nur diejenigen Theile des Körpers, wo es die Schicklichkeit verlangt, und die Grazie wird noch mehr gehoben, wenn durch die Bewegung der zarte Schleier ein Spiel der Lüfte wird.

In der geschichtlichen Kleidung richtet sich der Künstler blos nach Zeit und Ort, nach den verschiednen Stoffen, welche er behandelt. Denn ein grobes Gewand gibt wegen seiner Schwere nur wenige große Falten; doch diese sind in den Biegungen der Arme und Beine genau zu bestimmen; denn auch in dieser Hülle darf die Andeutung des Nackenden nicht verschwinden. Als Contrast zur malerischen Wirkung eignet sich auch die Bekleidung, das Nackende besser heraus zu heben; ferner dient sie zur Verbindung der Gruppen, und das mannichfaltige Colorit der Gewänder gibt dem Auge mehr Abwechslung.

Beleuchtung.

Alle Kunst in dem Verhältnisse schöner Formen bliebe im Ganzen unvollkommen, hätte der Künstler, im Umgange mit der Natur, ihr nicht das Geheimniß von Licht und Schatten abgelauscht. Denn indem er diese Gegensätze kennen lernte, gelang es ihm, die Gegenstände von einander zu trennen, und durch künstliche Täu-

schung in einem kleinen Raume eine Ferne von großem Umfang zu bilden.

In der Malerei ist immer die Wirkung eines Ganzen zu beabsichtigen. Drum läßt sich auch Licht und Schatten nicht nach Willkür vertheilen, denn beides ist einer eignen Anordnung unterworfen, die aber nur in Vertheilung von großen Massen die Absicht befriedigt; denn alle kleinlichen Parthien zerstreun und gewähren dem Auge keinen Ruhepunkt. Dieser soll aber auf die Hauptgruppe oder Hauptfigur, welche das höchste Licht erhalten muß, geleitet werden.

Warum aber vergnügt uns nicht das Anschauen der Natur zu jeder Tageszeit auf gleiche Weise? Darum, weil am hellen Mittage, die Gegenstände grell beleuchtet sind, und der hohe Stand der Sonne alle Trennungen in den Parthien verhindert, der fortwährende Glanz des Lichtes keine Unterbrechung gestattet, und der Blick mehr geblendet als befriedigt wird. Daher ist die Abendbeleuchtung, wo die Sonne ihre Strahlen mehr schräg auf die Gegenstände wirft, am dienlichsten, die halb erleuchteten Körper erhalten mehr Rundung, und die Schlagschatten, welche hier mehr hervor heben dort mehr zurück drängen, sind größer.

Oft verlangt der historische Gegenstand die volle Beleuchtung. Doch hier bleibt es der Ein-

sicht des Künstlers überlassen, in wie fern sich in seiner Anordnung des Lichts Kunst und Natur die Hand bieten; denn ihm ist es erlaubt statt des reinen Lichts einen mit Wolken bedeckten Himmel anzubringen, aus dem ein zufälliger Lichtstrahl die Handlung beleuchtet, oder bei ernsten Gegenständen ein aufsteigendes Gewitter. Wird hier die Beleuchtung gleich einförmiger, so wird der dunkle Hintergrund die hell gehaltnen Figuren um so besser heraus heben.

So wie man das Licht zu bestimmten Absichten benutzen kann, eben so lassen sich zufällige Schatten hervor bringen, die, nachdem das Licht im Gemälde höher oder niedriger angenommen ist, bald kleiner bald größer erscheinen, und durch Felsen, Bäume oder Gebäude entstehen, welche durch ihren Schatten zum Theil den Vorgrund bedecken, wodurch die hell erleuchtete Hauptgruppe im Mittelgrunde mehr ins Auge fällt. Diese kräftige Einwirkung ist auch der Ferne dienlich, denn sie wird mehr zurück gedrängt.

Die Beleuchtung ist fortwirkend bis in die dunkelsten Theile des Schattens. Manche Figuren, durch den Schlagschatten halb oder ganz bedeckt, verlieren deswegen doch nicht an Rundung durch das entzogene Licht; denn auch in den dunkeln Theilen nimmt der Schatten zu oder ab, je nachdem sich Erhöhungen oder Vertiefungen

bilden. Da sich aber leicht zwei dunkle Theile am Ende begegnen können, welche die Trennung, ohne in das dunkle Schwarz zu gerathen, erschweren, so läßt sich durch das zufällige Anprallen eines beleuchteten Körpers in der Nähe, ein Wiederschein bilden, der auf die Endtheile jener dunkeln Körper fällt, und so die Trennung erleichtert.

Je mehr sich nun die Nebenfiguren von der Hauptgruppe entfernen, desto mehr mindert sich auch der Schatten; aber auch die Reinheit des Lichts wird gedämpfter, und diese Abstufung steigert sich bis zu den entferntern Gegenständen. Diese optische Täuschung entsteht durch richtige Anwendung der Luftperspective; sie bestimmt die Haltung im Gemälde, und bewirkt jenen Zauber, der in die Wirklichkeit versetzt, und wo man in der Anschauung die Kunst vergißt.

Zur Kenntniß der Luftperspective gelangt Jeder, der die Natur in ihren Wirkungen mit Aufmerksamkeit betrachtet. So erkennen wir alle uns nahe gerückten Gegenstände als das, was sie wirklich darstellen; ihr Stoff und ihre Farbe kann uns nicht täuschen, eine Person, in einem blauen Gewande neben uns stehend, setzt uns in der Reinheit der Farbe ausser allen Zweifel. Erblicken wir aber eine zweite Person, in dieselbe Farbe gekleidet, zehen Schritte von der erstern gestellt, so wird durch den Zwischen=

raum der Luft, nicht allein das Blau matter erscheinen, sondern sich auch der Schatten mildern. Will man diese Hinstellungen verfolgen, so verkleinern sich die Figuren am Ende beträchtlich, die Umrisse schmelzen mehr zusammen, die Farbe wird undeutlicher, sie nimmt mehr den allgemeinen Luftton an, und auf den fernsten Punkten gestalten sich die Figuren nebelartig.

Das fortgesetzte Beispiel findet man am wolkenleren Himmel bestätigt. Das dunkle Blau über unserm Haupte verliert sich in der Ferne immer mehr, und nimmt einen matten gelblichen Ton an. Dieses fortgesetzte Verschwinden der Körper, bemerkt man am deutlichsten auf einer Anhöhe, wo man mit seitwärts gebognem Kopfe dieselbe Bestätigung findet.

In einem geschlossenen Raume läßt sich die Beleuchtung besser als im Freien berechnen. Hier kann man das Licht so, wie es die Handlung fordert, verstärken und schwächen, nachdem die Oeffnung, wo es einströmt, höher oder tiefer, breiter oder schmäler ist. Ausser dem hat hier der Maler den großen Vortheil, sein Arbeitszimmer nach der Mitternachtsseite zu verlegen, wo keine Unterbrechung der Sonnenstrahlen ihn in seiner Thätigkeit hindert. Da bei dieser Beleuchtung nur ein Theil der Handlung im Lichte steht, so läßt sich dasselbe auch am vortheilhaftesten auf die Hauptgruppe leiten. Je

enger aber die Oeffnung des Lichtes ist, um so greller begegnen sich Licht und Schatten. Dieser Beleuchtung bedienten sich Caravaggio und Rembrand, und das ungewöhnlich Ueberraschende derselben erweckte viele Nachahmer. Aber es fragt sich: ist diese Beleuchtung der Natur getreu, und darf man wählen, was gegen die Gesetze derselben streitet? Ihre große Wirkung ist nicht zu läugnen, zumal von einem lebendigen Colorit unterstützt; aber als Tagesbeleuchtung ist und bleibt sie unwahr.

Darstellungen aus dem Gebiete des Mystischen oder der Poesie, die sich schon über die Grenzen des Gewöhnlichen erheben, erfordern auch eine eigne Beleuchtung, und da hier der Künstler das Licht nach dem Bedürfnisse des Gegenstandes anordnet, nennt man diese Beleuchtung die künstliche, die mit dem Lichte der Natur nichts gemein hat, sondern als eigene Schöpfung ihren magischen Zauber verbreitet. Wie wirksam sich hier die Kunst zeigt, sehen wir in der Nacht des Correggio, in der Befreiung des heiligen Petrus von Raphael, in der Verkündigung der Maria von Guido Reni, und in der Aurora desselben Meisters.

Eine andere künstliche Beleuchtung, mehr anwendbar im Allgemeinen, sowohl für einzelne Figuren als ganze Gruppen, sucht man durch die Zusammenstellung kleiner Figuren aus Thon oder

Wachs zu erkennen, welche der Künstler so ordnet, wie der Entwurf des Gemäldes, das er auszuführen willens ist, es fordert, und sie durch die Oeffnung eines dazu errichteten Behälters bald stärker bald schwächer beleuchtet. Mehre große Künstler bedienten sich dieses Mittels, um mehr kräftige Wirkung in ihre Gemälde zu bringen. Aber alle diese Beleuchtungen haben Einfluß auf Klarheit des Schattens, wie auch des Colorits, indem sich dieses immer nach den Veränderungen des Lichts richtet.

Die Nachtbeleuchtung erfordert ein eignes Studium. Denn anders wirkt das Licht des Mondes, als das der Lampe; jener matte Schein bringt auch ähnliche Schatten hervor, doch hier steigern sie sich bis zur Schwärze, und geben, bei ihrer Undurchsichtigkeit, weniger Abwechslung. Die Lichtstrahlen sind mehr verdichtet, und der gelbe Schein derselben hat auch ähnlichen Einfluß auf die Färbung der Körper.

Colorit.

Ist man gleich mit allen Theilen der Anordnung in ihrem Umfange bekannt, so führt diese Kenntniß doch noch nicht zum völligen Begriff eines Gemäldes, den erst das Colorit gibt. Bei diesem sind aber alle Gegenstände zu betrachten, wie sie erscheinen, und man suche nicht in der Zusammenstellung glänzender Farben, die noch

nicht ein gutes Colorit allein ausmachen, sein Hauptverdienst, sondern in der harmonischen Verbindung derselben, wobei überall der Ton der Natur sichtbar ist.

Das Kind liebt nur die reinen glänzenden Farben, jede erscheint ihm als etwas für sich selbst Bestehendes, und je greller die Wirkung, um so größer ist die Freude in der Anschauung. In der Kindheit der Malerei findet man denselben kindischen Sinn; grelle Farben füllten die Umrisse, und ohne die Armuth seines Vermögens zu kennen, fühlte man sich erhaben in der Anschauung seiner Schöpferwerke. Später erkannte man das Mangelhafte, man blickte aufmerksamer auf die Natur, und diese gab selbst den Fingerzeig, indem sie auf den Regenbogen, und das Reich der Blumen und Pflanzen verwies. Die Brechung der Farben im Erstern, ihr sanfter harmonischer Schmelz in den Uebergängen, führte nothwendig zu der Betrachtung, dieselbe Anwendung bei der Malerei machen zu müssen; um so mehr, da in den Blumen die Fortsetzung jener Harmonie enthalten ist. Man betrachte eine Rose mit Stiel und Blättern! kein greller Gegensatz ist in den Farben zu finden, alles ist Uebereinstimmung, alles in einander aufgelöst, eine fortwährende Vermischung mit der Hauptfarbe.

Blau, Gelb und Roth, sind die Grundfarben in der Malerei. Als reine Körper lassen sie sich

nicht füglich neben einander stellen, denn die grelle Berührung derselben bewirkt feindliche Bewegung. Stellt man aber Grün zwischen Blau und Gelb, oder Violet zwischen Roth und Blau, so entsteht ein freundlicher Uebergang, die Disharmonie ist aufgehoben, indem in der Vermischung die Grundfarben enthalten sind. Jede reine Farbe, wozu man in der praktischen Anwendung auch Schwarz und Weiß mit rechnen muß, benutze man äußerst behutsam, und sie werde nur dann bei Heraushebung einer Hauptfigur angewendet, wenn der reine Glanz derselben das Auge des Beschauers zuerst anzieht. Soll eine Figur ein blaues Gewand erhalten, so versteht es sich von selbst, daß man das Gewand nicht blau in Blau male, das heißt, nicht mit dem dunkelsten Ton der Grundfarbe den Schatten anlege, und mit der hellsten Tinte denselben ende. Würde ein Gemälde auf diese Weise ausgeführt, so stände jede Figur für sich allein, alle malerische Verbindung hörte auf, und der Reiz des Gemäldes ginge verloren.

Soll das Colorit Verbindung und Uebereinstimmung erhalten, so sey der Lokalton in allen Theilen sichtbar; auch Situation, Zeit und Ort werde beobachtet; denn sie bestimmen den Grundton, und geben überhaupt dem Colorit seinen Charakter. Eine helle Beleuchtung erfordert glänzende Farben, aber die Umgebungen unter-

brechen dieselben, die Tinten des Fleisches nehmen in ihren Wiederscheinen immer die Farbe des ihnen zunächst stehenden Körpers an, und dieser erhält wieder durch die folgende Umgebung seine Bestimmung.

Daß das Colorit der schwierigste Theil der Malerei ist, beweisen die wenigen guten Coloristen, und wenn die strenge und richtige Zeichnung vieler Italiener nichts zu wünschen übrig läßt, so befriedigen diese Künstler doch weniger in Hinsicht der Farbe, und kein Titian und Veronese vermochten ihre Vollkommenheiten in diesem Grade den Nachfolgern mitzutheilen, indem letztere durch übel verstandene technische Behandlung das Gute, was sie leisteten, nicht auf die Nachwelt übertragen konnten.

Selbst die Schüler jener großen Coloristen, erheben sich nicht zu ihren Meistern. Vielleicht liegen hier physische Ursachen zum Grunde, die den Willen des Künstlers hemmen, indem die Einwirkung der Farbe auf das Auge, so wie der Gemüthszustand, Einfluß auf die Farbe haben können. Denn wer düster einher schreitet und mit dem Leben zerfallen ist, wird keine blühenden Farben in sein Gemälde übertragen, eben so wenig werden schwache Augen ein kräftiges Colorit hervor bringen.

Ohne die nöthige Kenntniß des Helldunkeln ginge aller Reiz der Farbe verloren, dieses nur

rundet die Körper, und verbindet die verschiede-
nen Gradationen der Tinten. Das minder ge-
übte Auge findet in der Färbung der Körper
weniger Abwechslung; man beobachte aber das
Nackende genauer, und die Verschiedenheit, wel-
che die Farbe bildet, wird sich in den Uebergän-
gen zeigen. Auf dem erhabensten Theile des
Fleisches, wo das Licht am stärksten einwirkt,
zeigt sich zuerst ein heller gelber Ton; dieser
spielt schon bei minderer Vertiefung der Form
ins Rothe, geht dann ins Graue über, nach
mehrer Abnahme des Lichts ins Violette, und
dieses verliert sich ins Grünlichbraune. Doch,
welche Anzahl von Tinten entstehen, wenn der
Vertreibepinsel diese Nebeneinandersetzungen ver-
arbeitet; drum mag das hier Angegebene nur
als Andeutung dienen. Denn wo Leidenschaften,
Alter und Geschlecht bestimmen, wird der Wech-
sel der Tinten noch mannichfaltiger.

Unter den vorzüglichsten Coloristen, verdient
Giorgio Barbarelli [1]) zuerst genannt zu
werden; denn er ist der Erste, welcher in der
neuern Malerei die Trockenheit entfernte, und
eine kühnere und freiere Behandlung des Pin-
sels einführte. Durch ein wohlverstandnes Hell-
dunkel runden sich seine Formen und trennen
sich von der Fläche; doch ist bei ihm die Zeich-

1) Geb. 1477. Gest. 1511.

nung weniger richtig, mehr Nachahmung gewöhnlicher Natur, keine Beobachtung des Nebligen in den Gewändern, aber Uebereinstimmung in den Gemälden, und eben so lobenswerth die Färbung des Fleisches. Gleichzeitig mit ihm lebte Tiziano Verellio. Beide von Bellino unterrichtet, von gleichem Streben beselt, einer den andern zu übertreffen, schwang sich Letzterer doch mit kühnerem Geiste empor, und erlangte die Palme.

Den nächsten Platz nach ihm verdient Antonio Licinio, auch Regillo von Pordenone.[1] Er zog die Grundsätze eines guten Colorits aus Giorgion und Tizian; ohne Nachahmer derselben zu werden, ist er selbst Original, und steht in vieler Hinsicht, was Correctheit der Zeichnung und Ausdruck betrifft, neben Tizian. Kräftige Färbung, geschickte Anwendung von Licht und Schatten, des Helldunkels überhaupt, und ein freier und fließender Pinsel, bezeichnen seinen Styl. Begabt mit einem Talent, alle Schwierigkeiten zu besiegen und mit reicher Phantasie, glänzt Paolo Cagliari, genannt Paul Veronese[2]) unter den ersten Coloristen seiner Zeit, so wie im Originalstyl, den er sich selbst verdankt. In der Wahl seiner Gegenstände erhob

1) Geb. 1484. Gest. 1540.

2) Geb. zu Verona 1532. Gest. 1588.

er sich nicht über die gewöhnliche Natur, doch diese erscheint bei ihm in allen Reizen eines üppigen blühenden Colorits, ohne das Großartige der Formen zu vernachlässigen. Seine großen Ausführungen sind mit leichtem Pinsel behandelt, die Farben keck aufgetragen, und die Wiederscheine der Körper mit Einsicht angegeben. Die Bekleidung ist aus seiner Zeit entliehen, mehr aus prächtigen Stoffen bestehend, deren Glanz aber sich in der Harmonie des Ganzen auflößt. In seinen Köpfen findet man wenig Ausdruck, denn es sind mehr Bildnisse lebender Personen, die er nicht wie Raphael mit der Handlung vereinigte. Peter Paul Rubens [1]) kann neben Veronese in Hinsicht der üppigen Fülle gestellt werden; aber sein schöpferischer Geist und die höhere Ausbildung, seine umfassende Kraft, womit er alle Gattungen der Malerei übte, und in allen als großer Meister erscheint, stellt ihn in vielen Stücken über jenen. Wenn gleich fehlerhaft in der Zeichnung, ist doch seine Composition voll Leben; nichts ist am unrechten Orte, alles greift in die Handlung, belebt durch den passenden Ausdruck, eher zu stark, als zu schwach bezeichnet. Sey der Gegenstand dichterisch oder aus dem Leben genommen, nichts strebt gegen die Wahrscheinlichkeit. Alles ist großartig, und es finden sich Beispiele, daß er auch richtig zeichnete, und nur die Menge von Arbeiten ihn hinderte, die

1) Geb. zu Cöln 1532. Gest. 1588.

Natur gehörig zu benutzen. Er ist weniger für das Sanfte, mehr für das Kühne, wo das Feuer der Einbildungskraft sich thätiger zeigen kann. Daher auch die schönen Formen und zarter weiblicher Reiz von ihm unbeachtet blieben; denn seine Frauen sind Bildungen seines Landes, oft seine eigne Gattin. Das Colorit ist mehr ideal, doch, vorzüglich an weiblichen Körpern, bis zur Täuschung wahr. Die Schatten sind durchsichtig und saftig, hier oft die Leinwand sichtbar. Die hellen Farben sind stark aufgetragen, durch freien Pinsel wenig vertrieben, und durch ein vorstechendes Helldunkel und Reflexe noch mehr gehoben. Seine Bekleidung hat dieselben Fehler wie bei Veronese, sie besteht mehrentheils aus solchen Stoffen, die keine breiten Falten geben, doch sind sie geschmackvoller, glänzend ohne zu stören. Man schreibt diesem Meister gegen 4000 Gemälde zu, wovon ihm gewiß nur der kleinste Theil angehört.

Nicht weniger Feuer der Einbildungskraft besaß Giacomo Robusti, genannt il Tintoretto.[1]) Allein er wußte es nicht zu mäßigen; daher die Leichtigkeit seiner Erfindungen, die eben so wenig durchdacht, als sorgfältig ausgeführt sind. Ohne sich an strenge Zeichnung zu binden, strebte er mehr nach dem Gigantischen und Großen, und gelingt es ihm hier zuweilen

1) Geb. zu Venedig 1512. Gest. 1594.

Staunen zu erregen, so vermißt man öfter die gehörige Zusammenstellung. Eben so ist der Ausdruck weniger Sprache der Sele, er äußert sich mehr in den gewaltsamen Bewegungen der Körper. Mehr Aufmerksamkeit verwendete er auf die Wirkung von Licht und Schatten, und suchte in Vereinigung eines wahren Colorits mit einem markichten und flüchtigen Pinsel sonder gleichen seinen Werken den Vorzug der ersten Meister zu verleihen. Andrea Schiavoni [1]) wurde schon von Tintoretto als ein großer Colorist anerkannt, allein weniger als dieser vom Geschicke begünstigt, legte er sich aufs schnelle Arbeiten, und suchte mehr durch ein schönes Colorit als richtige Zeichnung das Auge des Beschauers anzuziehen. In seinem Styl vereinigen sich die Vorzüge des Giorgione und Tizian, denen er beiden nahe kam, sie aber durch Erfindung und Grazie, vorzüglich in den weiblichen Köpfen, übertraf. Sein Hauptwerk ist die Begebenheit des Fischers zu St. Marcus.

Eigenthümlich und wahr, doch sich nicht über die gemeine Natur erhebend, geht Giacomo da Ponte [2]) seinen eignen Weg. Ohne viel Phantasie und Wahl strebt er nicht nach dem Außergewöhnlichen; sondern die nächsten Umgebungen sind ihm Mittel zum Zweck, und hierzu

---

1) Geb. zu Salenico in Dalmatien 1522. Gest. 1582.

2) Geb. zu Basano 1510. Gest. 1592.

Seine Färbung ist vortrefflich, die Figuren runden sich, und treten aus der Fläche; allein die zu scharf abgesetzten Schatten ohne Widerscheine sind wenig klar, und verlieren sich ins Schwarze, auch hindern sie die Uebergänge der Farben, wodurch nur der Schein des Wahren hervor gebracht wird. Uebrigens ist die Behandlung des Pinsels frei und leicht, Vorzüge die der Zeichnung fehlen. Gleich in Bildung mit dem Vorigen ist Paul Rembrandt van Ryn.[1] Ohne alle Kenntnisse, bloß auf seine nächste Umgebung verwiesen, selbst das Bessere verschmähend und nur sich genügend in der Darstellung gemeiner Natur, entwickelte sich dieses Genie aus sich selbst, und wurde in seiner Art einer der größten Coloristen. Seiner Zeichnung fehlen alle bessern Verhältnisse, sie ist unrichtig und gemein, aber der Ausdruck der bezeichneten Sache wahr, oft aus dem Leben gegriffen, die Köpfe sind vortrefflich, und im Colorit ist er so wie im Halbdunkel unerreichbar. Wenn gleich denselben Gang in der Beleuchtung verfolgend wie Merigi, so sind hier die Gegensätze durch harmonische Tinten gebrochen, der Schatten ist klar und durchsichtig, und selbst in diesem verfolgt man alle Gegenstände, bis in die dunkelsten Theile; alles ist Harmonie, man wird durch keine Härte beleidigt.

1) Geb. in den Rhein-Gegenden (in einer Mühle) 1606. Gest. 1674.

Geschichtsmalerei.

So viel auch die Geschichte der neuern Malerei schon Stoff zur Bearbeitung lieferte, so ist das Feld der Begebenheiten doch so groß, daß ohne Wiederholung sich immer neue und interessante Gegenstände darbieten, und selbst schon die benutzten, durch Gewandheit des Künstlers, als neue Schöpfungen erscheinen. Sollen aber diese Darstellungen unser Gemüth erheben, und die großen und erhabenen Handlungen unserer Vorfahren, als versinnlichte Denkmale, uns zu gleichen Tugenden entflammen, so sey die Wahl des Künstlers bei Auffassung der klugen und schicklichen Begebenheit, nicht zu fern hergeleitet, oder gesucht; denn das Erinnerungsvermögen soll durch den sinnlichen Gegenstand geweckt werden, und ohne lange zu sinnen erkennen, in welchem Lande und zu welcher Zeit sich die Handlung ereignete.

In der Erzählung des Historikers verdrängt ein Interesse das andere, der Eindruck läßt sich weniger fest halten, und nur der Verstand findet Befriedigung. Anders ist es in der Malerei; hier wird das Edle bleibend gestaltet, verschönert, und mit allen Reizen der Kunst zu einem Vollkommenen gebildet. Da aber nicht jedes wichtige Ereigniß der Geschichte, sondern nur das in sich geschlossene Ganze zur Bearbeitung günstig ist, so ist darauf Rücksicht zu nehmen, daß

Interesse geben, als uns ferne liegende Begebenheiten bereiten, da uns ja das Nationale viel näher liegt und inniger verbindet? —

Was gab überhaupt den Griechen den Schwung in ihrer Kunst? Sie stellten die Geschichten ihrer Nation dar, und da selbst ihre Mythe eine Zusammensetzung früherer schöner Tugenden ist, so mußte die Kunst, um jene Ideale zu erreichen, bald zur höchsten Vollkommenheit gelangen.

Wenn auch bei uns so vieles dagegen streitet, jene Höhe zu erreichen, so muß sich doch unsere Nation nicht weniger achten; denn auch die deutsche Geschichte liefert Begebenheiten, würdig, durch den Pinsel verewigt zu werden, so wie sie die Geschichtserzählung als unvergängliche Denkmale aufbewahrt. Was steigert unser Vergnügen in Anschauung früherer deutscher Darstellungen? Nichts anderes als das Nationaleigenthümliche, und das Individuelle der dargestellten Personen. Doch jene Künstler bearbeiteten weniger profane Geschichten; diese finden wir mit Ausnahme, mehr bei den Niederländern. Aber warum vergißt man hier über dem Zauber der Ausführung alle sonstigen Mängel? Die Treue der Wahrheit zieht uns an, und diese Vorzüge gewähren ihnen einen Platz neben allen andern großen Meisterwerken.

Wenn hier allgemeine Toleranz eintritt, warum bleibt die Geschichte unsers Vaterlandes so vernachläßigt? Zwar findet sich in der neuesten Zeit wieder ein Uebergang zur altdeutschen Kunst, aber man verfertige nicht altdeutsche Gemälde, sondern stelle Begebenheiten altdeutscher Geschichte dar! Ersteres ist nicht das Rechte, es besteht in der Nachahmung eines Unvollkommenen, und den wahren Künstler muß eigene Schöpferkraft leiten, er muß aus sich selbst heraus wirken, und nicht von der Meinung anderer bestimmt werden.

Durch die Verschmelzung der Geschichte und der Fabel gestaltet sich das Wunderbare; Götter wandeln unter Menschen, und ihre Gegenwart verbreitet Frohsinn und Gedeihen. Alles erscheint hier in einer veredelten Gestalt, alles ist aus dem gewöhnlichen Leben entrückt, und nur ein Vollkommenes und Ideales, welchem die Schönheit zum Grunde liegt, ist das Ziel, was hier der Künstler zu erstreben sucht. Den Stoff zu seinen Bildungen geben ihm die Dichter, und sein Geschmack wird durch das Lesen derselben zugleich veredelt, so daß auch der kühnste Flug der Phantasie sich nicht über die Grenzen dichterischer Wahrheit erhebt. Sey es im Großen und Erhabenen oder im Zarten und Rührenden, er interessirt da, wo sich die alles unterwerfende Macht offenbart, im Kampfe der Titanen, wo

die Blitze Jupiters die Himmelsstürmer zerschmettern, oder in den Neigungen der Götter zu den Menschen selbst. Am erfreulichsten stellt die Kunst die Liebe in ihren Wirkungen dar; bald in der Gestalt der Venus, von Liebesgöttern umgeben, bald der Diana, den schlafenden Endymion belauschend, oder von der Jagd heimkehrend, sich im kühlen Quell zu baden. Das heitere Leben der Poesie spricht sich am deutlichsten im Triumph des Bacchus und der Ariadne, oder in den Bacchanalien aus; hier athmet alles Frohsinn, und die Beimischung der Satyrn dienet mehr dazu, als Contrast die Schönheit zu erheben. Doch unerschöpflich sind die Quellen der Dichtung für die bildliche Darstellung; sey es in der Iliade oder Odyssee, im Virgil oder Ovid, immer zeigt sich hier neuer Stoff zur Bearbeitung, und die geistige Fähigkeit des Künstlers wird den schon bearbeiteten Gegenständen durch neue Reize einen höhern Werth verleihen.

Allegorie.

Die Allegorie ist ein Theil der geschichtlich-poetischen Darstellung. Aber da, wo sich letztere selbst klar ausspricht, bedarf jene zur Deutlichkeit einer fremden Beimischung. Denn der in ihr verborgene Sinn läßt sich nur durch Attribute erklären. Die reinsten Allegorien finden sich in der Mythe selbst, wo die Götter Griechenlands

durch ihre sinnige Bedeutung uns den Weg zur Nachahmung bezeichnen. Doch nicht zufrieden mit diesen rein allegorischen Wesen, vermehrte der Speculationsgeist der Neuern diese symbolischen Darstellungen, und stellte moderne Personen in die Gesellschaft alter Götter. Diese fremdartige Zusammenstellung, zweckwidrig für die Kunst und das Auge beleidigend, versteckt völlig, was verhüllt seyn sollte.

Doch jedes Kunstwerk der Art liege unserem Fassungsvermögen so nahe, daß es demselben sogleich verständlich wird und selbst ohne Attribute sich erklären läßt, und die in einer Eigenschaft dargestellte Figur sey schon durch Stellung, Charakter und Ausdruck hinlänglich bezeichnet, wodurch der personifizirte Stolz den Wedel in der Hand und den Pfau zur Seite entbehren kann.

Die Mythe und frühere Geschichte sind reich an Momenten interessanter Situationen, geeignet zu jeder symbolischen Darstellung. Aus diesen wähle man das Dienliche, das schon für sich selbst, ohne beigesellte Attribute ein interessanter Gegenstand ist. Will man sich aber an allegorische Wesen halten, so bezeichnet Phöbus nichts anderes als das Bild der Jugend, oder die Sonne, die sich jeden Morgen neu verjüngt, so wie Apollo unter den Musen den Inbegriff aller Künste.

Unter dem Bilde der Liebe finden sich auf Gemmen und alten Denkmälern die gelungensten Darstellungen, ja ein fortlaufender Cyklus derselben bestimmt alle Momente, bis zur Vermählung des Amors und der Psyche.

In der Allegorie der Alten ist die größte Klugheit mit weisem Sinne enthalten; sey es Laune oder Ernst, immer vereinigte man Jugend und Schönheit mit der Darstellung, und nie fehlte dem Alter Anmuth und Würde. Der Jüngling mit bekränztem Haupte und erhabener auflodernder Fackel, bezeichnet Hymen, oder die hochzeitliche Feier. Ist der Kranz entfernt, die Fackel gesenkt und ausgelöscht, ist es der Tod; ein anderer Jüngling in seiner Gesellschaft, das Haupt mit Mohn umwunden, sein Bruder, der Schlaf.

Spielt die Allegorie auf Begebenheiten an, so werde sie in Vereinigung mehrer Personen handelnd dargestellt. Hier tritt aber die schwierige Frage ein: wie soll der Künstler verständlich werden, ohne sich zu verwickeln, da selbst in den vorhandenen Werken großer Meister sich wenig Befriedigung findet? Denn vermögen Rubens und Le Brun, bei aller Genialität, durch ihre vermischten Zusammenstellungen, den Beschauer völlig aufzuklären? Will man auch hier den Verstand beschäftigen, so darf die Absicht des Kunstwerkes doch nicht außer Acht gelassen wer-

den, daß es ohne Anstrengung gleich verständlich wird. Wozu führen auch alle gelehrten Combinationen, alle Anspielungen des Witzes und der Schmeichelei, wenn sie versteckt bleiben, so daß sie erst eines Commentars bedürfen? Sie sind eben so fehlerhaft, als die Unterschriften zur Erklärung solcher Gemälde.

Durch den häufigen Mißbrauch der Allegorie in der neuern Zeit verlor diese ihre Einfachheit. Für jede Eigenschaft erfand man neue Attribute, die oft durch ihre Geschmacklosigkeit den unangenehmsten Eindruck machen. Denn, was bezeichnet jene weibliche Figur mit Zaum und Gebiß in der Hand? Ist sie eine Bändigerin der Leidenschaften, oder das Stillschweigen, indem man ihr ein Tuch um den Mund legt? Oder jene widrige Alte, mit dem Säckel zur Seite? sollen wir in ihr den Geiz erkennen? Und was soll man sich unter der zarten Jungfrau denken, belästigt mit der schweren Säule, weit ihre Kräfte übersteigend? Verdienen wol solche Ausgeburten eines schlechten Geschmacks unsern Beifall? Drum weg mit diesen Ausartungen, da das Bessere schon früher vorhanden war, und Guido Reni in seiner Fortuna und Aurora dasselbe anerkannte. Es ist überhaupt thöricht, für jede Eigenschaft ein neues Attribut zu erfinden. Stellt man alle diese Figuren in einem Gemälde zusammen, so erscheint das Ganze wie eine Maskerade.

Natur gehörig zu benutzen. Er ist weniger für das Sanfte, mehr für das Kühne, wo das Feuer der Einbildungskraft sich thätiger zeigen kann. Daher auch die schönen Formen und zarter weiblicher Reiz von ihm unbeachtet blieben; denn seine Frauen sind Bildungen seines Landes, oft seine eigne Gattin. Das Colorit ist mehr ideal, doch, vorzüglich an weiblichen Körpern, bis zur Täuschung wahr. Die Schatten sind durchsichtig und saftig, hier oft die Leinwand sichtbar. Die hellen Farben sind stark aufgetragen, durch freien Pinsel wenig vertrieben, und durch ein vorstechendes Helldunkel und Reflexe noch mehr gehoben. Seine Bekleidung hat dieselben Fehler wie bei Veronese, sie besteht mehrentheils aus solchen Stoffen, die keine breiten Falten geben, doch sind sie geschmackvoller, glänzend ohne zu stören. Man schreibt diesem Meister gegen 4000 Gemälde zu, wovon ihm gewiß nur der kleinste Theil angehört.

Nicht weniger Feuer der Einbildungskraft besaß Giacomo Robusti, genannt il Tintoretto.[1]) Allein er wußte es nicht zu mäßigen; daher die Leichtigkeit seiner Erfindungen, die eben so wenig durchdacht, als sorgfältig ausgeführt sind. Ohne sich an strenge Zeichnung zu binden, strebte er mehr nach dem Gigantischen und Großen, und gelingt es ihm hier zuweilen

1) Geb. zu Venedig 1512. Gest. 1594.

Staunen zu erregen, so vermißt man öfter die gehörige Zusammenstellung. Eben so ist der Ausdruck weniger Sprache der Sele, er äußert sich mehr in den gewaltsamen Bewegungen der Körper. Mehr Aufmerksamkeit verwendete er auf die Wirkung von Licht und Schatten, und suchte in Vereinigung eines wahren Colorits mit einem markichten und flüchtigen Pinsel sonder gleichen seinen Werken den Vorzug der ersten Meister zu verleihen. Andrea Schiavoni [1]) wurde schon von Tintoretto als ein großer Colorist anerkannt, allein weniger, als dieser vom Geschicke begünstigt, legte er sich aufs schnelle Arbeiten, und suchte mehr durch ein schönes Colorit als richtige Zeichnung das Auge des Beschauers anzuziehen. In seinem Styl vereinigen sich die Vorzüge des Giorgione und Tizian, denen er beiden nahe kam, sie aber durch Erfindung und Grazie, vorzüglich in den weiblichen Köpfen, übertraf. Sein Hauptwerk ist die Begebenheit des Fischers zu St. Marcus.

Eigenthümlich und wahr, doch sich nicht über die gemeine Natur erhebend, geht Giacomo da Ponte [2]) seinen eignen Weg. Ohne viel Phantasie und Wahl strebt er nicht nach dem Außergewöhnlichen; sondern die nächsten Umgebungen sind ihm Mittel zum Zweck, und hierzu

---

1) Geb. zu Salenico in Dalmatien 1522. Gest. 1582.

2) Geb. zu Basano 1510. Gest. 1592.

eignete sich seine Wohnung auf dem Lande, wo er unter seinem Hausgesinde, Thieren und Federvieh, die gehörigen Materialien fand. Seine Compositionen sind ohne Wahl zusammen gestellt, und der häufige Absatz seiner Werke nöthigte ihn zu solcher Eile, daß er, wo es nur möglich ist, Hände und Füße zu verstecken sucht. Das patriarchialische Leben, wo sich viel Hausthiere anbringen lassen, sind seine liebsten Darstellungen; aber auch bei heiligen Handlungen sind Katzen, Hühner ꝛc. nicht weggelassen.

Richtige Zeichnung und passenden Ausdruck sucht man vergebens. Wodurch er aber entzückt, ist sein der Natur treues Colorit, die große und freie Behandlung des Pinsels, und das malerische Feuer, mit dem alle seine Werke beendet sind.

Als einen vollkommenen Meister in seiner Kunst nennen wir Federico Baroccio, auch Barozzi. [1]) Er ist sinnreich und anmuthig in seinen Compositionen, oft unübertreffbar in den Gedanken, lieblich in der Färbung; wenn gleich nicht ganz wahr, weiß er doch durch die optische Täuschung von Licht und Schatten viel Wirkung zu verbreiten. Raphael und Correggio waren seine Muster, er strebte sie zu erreichen, steht aber

1) Geb. zu Urbino 1528. Gest. 1612.

hinter beiden zurück. Auch Jacob Blanchard [1]) verdient hier einer ehrenwerthen Erwähnung. Er ist der vorzüglichste Colorist, den Frankreich besitzt, und allgemein der französische Tizian genannt. Gebildet in der venetianischen Schule, gründete er seinen Ruhm sowohl in Venedig als Frankreich, und bildete vorzüglich nackende Figuren, die er durch Ausdruck, Grazie, und ein schönes Colorit belebte. Seine Hauptvorstellungen sind mythologische Gegenstände, mit einem leichten und freien Pinsel behandelt.

Sich völlig durch originelle Weise von den übrigen Coloristen entfernend, ist Michelangelo Merigi, auch Amerigi da Carravaggio. [2]) Er wählte seine Gegenstände nur aus dem gewöhnlichen Leben, und alles sich scharf Bezeichnende war ihm darin merkwürdig. Ohne sittliche Bildung, mehr mit dem Gemeinen vertraut, und nur wahr in diesem, erhob er sich nicht zum Würdevollen, noch weniger zur Anmuth. Dies selbst fühlend, suchte er nur auf das Auge zu wirken, und durch die Gegensätze von Licht und Schatten, so, wie sie in der Natur nicht zu finden sind, neue Reize zu verbreiten, wozu er einen geschloßnen Raum wählte, und das Licht von oben, nach seiner Absicht leitete.

1) Geb. zu Paris 1600. Gest. 1638.

2) Geb. zu Carravaggio 1569. Gest. 1609.

Seine Färbung ist vortrefflich, die Figuren runden sich, und treten aus der Fläche; allein die zu scharf abgesetzten Schatten ohne Widerscheine sind wenig klar, und verlieren sich ins Schwarze, auch hindern sie die Uebergänge der Farben, wodurch nur der Schein des Wahren hervor gebracht wird. Uebrigens ist die Behandlung des Pinsels frei und leicht, Vorzüge die der Zeichnung fehlen. Gleich in Bildung mit dem Vorigen ist Paul Rembrandt van Ryn.[1] Ohne alle Kenntnisse, bloß auf seine nächste Umgebung verwiesen, selbst das Bessere verschmähend und nur sich genügend in der Darstellung gemeiner Natur, entwickelte sich dieses Genie aus sich selbst, und wurde in seiner Art einer der größten Coloristen. Seiner Zeichnung fehlen alle bessern Verhältnisse, sie ist unrichtig und gemein, aber der Ausdruck der bezeichneten Sache wahr, oft aus dem Leben gegriffen, die Köpfe sind vortrefflich, und im Colorit ist er so wie im Halbdunkel unerreichbar. Wenn gleich denselben Gang in der Beleuchtung verfolgend wie Merigi, so sind hier die Gegensätze durch harmonische Tinten gebrochen, der Schatten ist klar und durchsichtig, und selbst in diesem verfolgt man alle Gegenstände, bis in die dunkelsten Theile; alles ist Harmonie, man wird durch keine Härte beleidigt.

---

1) Geb. in den Rhein-Gegenden (in einer Mühle) 1606. Gest. 1674.

Geschichtsmalerei.

So viel auch die Geschichte der neuern Malerei schon Stoff zur Bearbeitung lieferte, so ist das Feld der Begebenheiten doch so groß, daß ohne Wiederholung sich immer neue und interessante Gegenstände darbieten, und selbst schon die benutzten, durch Gewandheit des Künstlers, als neue Schöpfungen erscheinen. Sollen aber diese Darstellungen unser Gemüth erheben, und die großen und erhabenen Handlungen unserer Vorfahren, als versinnlichte Denkmale, uns zu gleichen Tugenden entflammen, so sey die Wahl des Künstlers bei Auffassung der klugen und schicklichen Begebenheit, nicht zu fern hergeleitet, oder gesucht; denn das Erinnerungsvermögen soll durch den sinnlichen Gegenstand geweckt werden, und ohne lange zu sinnen erkennen, in welchem Lande und zu welcher Zeit sich die Handlung ereignete.

In der Erzählung des Historikers verdrängt ein Interesse das andere, der Eindruck läßt sich weniger fest halten, und nur der Verstand findet Befriedigung. Anders ist es in der Malerei; hier wird das Edle bleibend gestaltet, verschönert, und mit allen Reizen der Kunst zu einem Vollkommenen gebildet. Da aber nicht jedes wichtige Ereigniß der Geschichte, sondern nur das in sich geschlossene Ganze zur Bearbeitung günstig ist, so ist darauf Rücksicht zu nehmen, daß

das Interesse der Hauptfigur sich über die ganze Darstellung verbreite. Einige Beispiele dienen hier zur nähern Erläuterung.

Wenn Mutius im Zelte des hetrurischen Königes Porsenna unerschrocken die Hand ins Feuer hält, und der Ausdruck des Jünglings Kraft und Entschlossenheit bezeichnet, entfernt von aller Furcht; und wir den König ihm gegen über stellen, in dem sich Bewunderung mit Größe vereinigt, welche das Außergewöhnliche würdigt, und einige Nebenfiguren zu dieser Handlung verbinden, so versetzt uns diese Darstellung sogleich in die Begebenheit. Weniger aber würde ein Stoff befriedigen, wo die sterbende Lucretia in den Armen ihres Gatten liegt, und Junius Brutus seine Freunde auffordert, auf den Dolch, den er aus der Brust der Sterbenden zieht, zu schwören, den Tyrannen zu verderben. So vieles geschichtliche Interesse auch diese Begebenheit enthält, so ist sie zur bildlichen Darstellung doch nicht zu benutzen; sie spricht sich nicht klar aus, Denn, indem man eine Sterbende erblickt, kann man in die Vermuthung gerathen, ob nicht eine der umstehenden Personen der Mörder sey.

Der Geschichtsmaler soll zugleich vergnügen und nützen; aber nicht Beispiele von Abscheu erregenden Handlungen herbei führen, die das Gemüth erschüttern. Denn der Zweck der Kunst

geht verloren, wenn der Künstler den Aegisthus und Klytemnestra darstellt, wie sie den Agamemnon tödten, oder Tullia die Gattin Tarquins dem Wagenlenker befiehlt, über die Leiche ihres Vaters zu fahren.

So wie die Geschichte der Griechen und Römer unerschöpflich an interessanten Handlungen ist, so eignet sich die neuere Zeit nicht minder, wichtige Begebenheiten und interessante Handlungen darzustellen; nur ist es zu bedauern, daß sich die Kunst so wenig in den Begebenheiten unserer Vorfahren versucht; und nimmt man an, daß hier der malerische Reiz verschwindet, indem das Nackende weniger anzuwenden ist, und auch die Bekleidung sich nicht günstig zur Verbindung der Gruppen eignet, so sind dies nur Ausflüchtsmittel, oder zu wenige Achtung gegen uns selbst, indem jeder gern nach dem Fremden sucht, und das Gute in seiner Nähe unbemerkt läßt. Denn, sind die Darstellungen eines Paolo Veronese, Guercino, die blos nach ihrer Laune bekleideten, und es bequem fanden, die Tracht ihrer Zeit zu benutzen, sind diese Darstellungen als Kunstwerke weniger geachtet? Und wenn sie in Darstellung des Neblichen auf die neuere Zeit verweisen, und doch überhaupt alle Vollkommenheiten besitzen, warum soll die Geschichte des Mittelalters, nur mit derselben Meisterschaft vorgetragen, nicht ein gleiches, ja ein höheres

Interesse geben, als uns ferne liegende Begebenheiten bereiten, da uns ja das Nationale viel näher liegt und inniger verbindet? —

Was gab überhaupt den Griechen den Schwung in ihrer Kunst? Sie stellten die Geschichten ihrer Nation dar, und da selbst ihre Mythe eine Zusammensetzung früherer schöner Tugenden ist, so mußte die Kunst, um jene Ideale zu erreichen, bald zur höchsten Vollkommenheit gelangen.

Wenn auch bei uns so vieles dagegen streitet, jene Höhe zu erreichen, so muß sich doch unsere Nation nicht weniger achten; denn auch die deutsche Geschichte liefert Begebenheiten, würdig, durch den Pinsel verewigt zu werden, so wie sie die Geschichtserzählung als unvergängliche Denkmale aufbewahrt. Was steigert unser Vergnügen in Anschauung früherer deutscher Darstellungen? Nichts anderes als das Nationaleigenthümliche, und das Individuelle der dargestellten Personen. Doch jene Künstler bearbeiteten weniger profane Geschichten; diese finden wir mit Ausnahme, mehr bei den Niederländern. Aber warum vergißt man hier über dem Zauber der Ausführung alle sonstigen Mängel? Die Treue der Wahrheit zieht uns an, und diese Vorzüge gewähren ihnen einen Platz neben allen andern großen Meisterwerken.

Wenn hier allgemeine Toleranz eintritt, warum bleibt die Geschichte unsers Vaterlandes so vernachläßigt? Zwar findet sich in der neuesten Zeit wieder ein Uebergang zur altdeutschen Kunst, aber man verfertige nicht altdeutsche Gemälde, sondern stelle Begebenheiten altdeutscher Geschichte dar! Ersteres ist nicht das Rechte, es besteht in der Nachahmung eines Unvollkommenen, und den wahren Künstler muß eigene Schöpferkraft leiten, er muß aus sich selbst heraus wirken, und nicht von der Meinung anderer bestimmt werden.

Durch die Verschmelzung der Geschichte und der Fabel gestaltet sich das Wunderbare; Götter wandeln unter Menschen, und ihre Gegenwart verbreitet Frohsinn und Gedeihen. Alles erscheint hier in einer veredelten Gestalt, alles ist aus dem gewöhnlichen Leben entrückt, und nur ein Vollkommenes und Ideales, welchem die Schönheit zum Grunde liegt, ist das Ziel, was hier der Künstler zu erstreben sucht. Den Stoff zu seinen Bildungen geben ihm die Dichter, und sein Geschmack wird durch das Lesen derselben zugleich veredelt, so daß auch der kühnste Flug der Phantasie sich nicht über die Grenzen dichterischer Wahrheit erhebt. Sey es im Großen und Erhabenen oder im Zarten und Rührenden, er interessirt da, wo sich die alles unterwerfende Macht offenbart, im Kampfe der Titanen, wo

die Blitze Jupiters die Himmelsstürmer zerschmettern, oder in den Neigungen der Götter zu den Menschen selbst. Am erfreulichsten stellt die Kunst die Liebe in ihren Wirkungen dar; bald in der Gestalt der Venus, von Liebesgöttern umgeben, bald der Diana, den schlafenden Endymion belauschend, oder von der Jagd heimkehrend, sich im kühlen Quell zu baden. Das heitere Leben der Poesie spricht sich am deutlichsten im Triumph des Bacchus und der Ariadne, oder in den Bacchanalien aus; hier athmet alles Frohsinn, und die Beimischung der Satyrn dienet mehr dazu, als Contrast die Schönheit zu erheben. Doch unerschöpflich sind die Quellen der Dichtung für die bildliche Darstellung; sey es in der Iliade oder Odyssee, im Virgil oder Ovid, immer zeigt sich hier neuer Stoff zur Bearbeitung, und die geistige Fähigkeit des Künstlers wird den schon bearbeiteten Gegenständen durch neue Reize einen höhern Werth verleihen.

Allegorie.

Die Allegorie ist ein Theil der geschichtlich-poetischen Darstellung. Aber da, wo sich letztere selbst klar ausspricht, bedarf jene zur Deutlichkeit einer fremden Beimischung. Denn der in ihr verborgene Sinn läßt sich nur durch Attribute erklären. Die reinsten Allegorien finden sich in der Mythe selbst, wo die Götter Griechenlands

durch ihre sinnige Bedeutung uns den Weg zur Nachahmung bezeichnen. Doch nicht zufrieden mit diesen rein allegorischen Wesen, vermehrte der Speculationsgeist der Neuern diese symbolischen Darstellungen, und stellte moderne Personen in die Gesellschaft alter Götter. Diese fremdartige Zusammenstellung, zweckwidrig für die Kunst und das Auge beleidigend, versteckt völlig, was verhüllt seyn sollte.

Doch jedes Kunstwerk der Art liege unserem Fassungsvermögen so nahe, daß es demselben sogleich verständlich wird und selbst ohne Attribute sich erklären läßt, und die in einer Eigenschaft dargestellte Figur sey schon durch Stellung, Charakter und Ausdruck hinlänglich bezeichnet, wodurch der personifizirte Stolz den Wedel in der Hand und den Pfau zur Seite entbehren kann.

Die Mythe und frühere Geschichte sind reich an Momenten interessanter Situationen, geeignet zu jeder symbolischen Darstellung. Aus diesen wähle man das Dienliche, das schon für sich selbst, ohne beigesellte Attribute ein interessanter Gegenstand ist. Will man sich aber an allegorische Wesen halten, so bezeichnet Phöbus nichts anderes als das Bild der Jugend, oder die Sonne, die sich jeden Morgen neu verjüngt, so wie Apollo unter den Musen den Inbegriff aller Künste.

Unter dem Bilde der Liebe finden sich auf Gemmen und alten Denkmälern die gelungensten Darstellungen, ja ein fortlaufender Cyklus derselben bestimmt alle Momente, bis zur Vermählung des Amors und der Psyche.

In der Allegorie der Alten ist die größte Klugheit mit weisem Sinne enthalten; sey es Laune oder Ernst, immer vereinigte man Jugend und Schönheit mit der Darstellung, und nie fehlte dem Alter Anmuth und Würde. Der Jüngling mit bekränztem Haupte und erhabener auflodernder Fackel, bezeichnet Hymen, oder die hochzeitliche Feier. Ist der Kranz entfernt, die Fackel gesenkt und ausgelöscht, ist es der Tod; ein anderer Jüngling in seiner Gesellschaft, das Haupt mit Mohn umwunden, sein Bruder, der Schlaf.

Spielt die Allegorie auf Begebenheiten an, so werde sie in Vereinigung mehrer Personen handelnd dargestellt. Hier tritt aber die schwierige Frage ein: wie soll der Künstler verständlich werden, ohne sich zu verwickeln, da selbst in den vorhandenen Werken großer Meister sich wenig Befriedigung findet? Denn vermögen Rubens und Le Brun, bei aller Genialität, durch ihre vermischten Zusammenstellungen, den Beschauer völlig aufzuklären? Will man auch hier den Verstand beschäftigen, so darf die Absicht des Kunstwerkes doch nicht außer Acht gelassen wer-

den, daß es ohne Anstrengung gleich verständlich wird. Wozu führen auch alle gelehrten Combinationen, alle Anspielungen des Witzes und der Schmeichelei, wenn sie versteckt bleiben, so daß sie erst eines Commentars bedürfen? Sie sind eben so fehlerhaft, als die Unterschriften zur Erklärung solcher Gemälde.

Durch den häufigen Mißbrauch der Allegorie in der neuern Zeit verlor diese ihre Einfachheit. Für jede Eigenschaft erfand man neue Attribute, die oft durch ihre Geschmacklosigkeit den unangenehmsten Eindruck machen. Denn, was bezeichnet jene weibliche Figur mit Zaum und Gebiß in der Hand? Ist sie eine Bändigerin der Leidenschaften, oder das Stillschweigen, indem man ihr ein Tuch um den Mund legt? Oder jene widrige Alte, mit dem Säckel zur Seite? sollen wir in ihr den Geiz erkennen? Und was soll man sich unter der zarten Jungfrau denken, belästigt mit der schweren Säule, weit ihre Kräfte übersteigend? Verdienen wol solche Ausgeburten eines schlechten Geschmacks unsern Beifall? Drum weg mit diesen Ausartungen, da das Bessere schon früher vorhanden war, und Guido Reni in seiner Fortuna und Aurora dasselbe anerkannte. Es ist überhaupt thöricht, für jede Eigenschaft ein neues Attribut zu erfinden. Stellt man alle diese Figuren in einem Gemälde zusammen, so erscheint das Ganze wie eine Maskerade.

Der Uebergang des funfzehnten zum sechszehnten Jahrhundert zeigt die Geschichtsmalerei in Italien in ihrer höchsten Vollkommenheit. Wenn sie sich aber für die Folge nicht auf diesem Gipfel des Ruhms erhielt, sondern ihr Gang sich verschiedenartig bestimmte, so ist wohl hier näher zu erörtern, warum diese Kunst, auf Einem Boden gediehen, durch gleiche Mittel gebildet, sich dennoch in verschiedenen Manieren, bald vortheilhaft bald nachtheilig, auszeichnet. Das Streben nach Vollkommenheit ist in jedem gebildeten Menschen sichtbar; doch die Wege, es zu erreichen, sind verschieden. Da nun das Originale in der Malerei in der Vereinigung des Edlern und Bessern besteht und, um es zu erringen, nicht jedem gleiche Kräfte ertheilt sind, so hielt sich der Minderfähige an das schon Vorhandene, verzierte es durch eigene Zuthat, wodurch bald die abweichenden Manieren, und die übelverstandene Nachahmung sichtbar wurden. Doch ehe jene bedeutenden Künstler genannt werden, welche selbst in der Nachahmung noch groß erscheinen, mögen die vier Hauptlichter erst auftreten, deren Glanz sich mehr oder minder über ihre Nachfolger verbreitete.

Raphael Sanzio [1]) vereinigte alle Vollkommenheiten seiner Vorgänger und Zeitgenos-

1) Geb. zu Urbino 1483. Gest. 1520.

sen in sich. Wenn er sich gleich im Anfange zur Manier seines Lehrers Pietro Perugino hinneigte, so entwickelt sich doch schon in seinem ersten öffentlichen Werke der Gang seines Fortschreitens; die Trockenheit des Styls verschwindet, Zeichnung und Ausdruck werden bestimmter, und lebendiger, doch der Zeitgeschmack in Anwendung des Goldes, ist noch sichtbar, bald aber geht er aus seiner Zeit zum großen Styl über, sowohl in der Zeichnung als dem Colorit und dem Helldunkel. Letzteres findet man in der Befreiung des heiligen Petrus, die Färbung in der Messe zu Bolsena bestätigt. Die Werke des Michelangelo gaben seiner Thatkraft einen höheren Schwung, doch seine Anmuth vertrug sich nicht mit jener Größe, mehr in den schönen Formen, in Vereinigung einer bessern Natur und der Antike, suchte und erlangte er seine Vollendung.

Worin sich Raphael vor allen Künstlern auszeichnet, ist der Ausdruck; jede Gemüthserregung, sowohl heftige, als sanfte, bis zum frommen Sinne einer reinen Sele, wird von ihm dargestellt. Nichts blieb hier unbeachtet; was das Innere empfindet, zeigt sich auf dem Gesichte und in jeder Bewegung des Körpers, und so erscheinen seine Bildungen wie von einem lebendigen Hauche beselt.

Die angebrachten Bildnisse lebender Personen sind geschickt mit der Handlung verbunden,

und überhaupt ist jede sich ihm entgegen stellende Schwierigkeit, leicht beseitigt. Daher sind die Bekleidungen auch Muster, ja sie sind so vollkommen, daß die Ursache jeder Falte zu berechnen ist. In der Beleuchtung ist weniger Rücksicht auf die allgemeine Wirkung von Licht und Schatten genommen, als vielmehr auf die Rundung jeder einzelnen Figur, wo das höchste Licht abstufungsweise bis zum dunkelsten Schatten angewendet ist. Doch dieses gilt nur von den vordern Figuren, die entfernteren sind mehr durch gegedämpfte Schatten zurück gedrängt. Durch die vielen Arbeiten in Fresko verlor sein Colorit in Oel, und da er sich der Hülfe seiner Schüler bediente, so läßt sich im Ganzen nicht über dasselbe urtheilen; denn die Lasuren, womit seine Meisterhand überging und verband, sind durch die Zeit größtentheils verschwunden.

Der größte Zeichner des Nackenden in kühnen und gewaltigen Stellungen, ist Michelangelo Buonarotti [1]). Mehr Bildhauer als Maler, bewundern wir ihn schon in seinem berühmten Carton, im Wettstreit mit Leonardo Da Vinci. Aber noch schwieriger ist die Aufgabe, die seiner in Rom wartet. Ohne Uebung des Pinsels, und der Behandlung der Farben auf Kalk, selbst die Concurrenz eines Raphaels

1) Geb. zu Caprese 1474. Gest. 1564.

fürchtend, befiehlt ihm Julius der zweite, jenes ungeheure Werk in der Sixtinischen Kapelle zu malen, und in zwanzig Monaten entstehen durch seine Meisterhand, jede andere Hülfe verschmähend, neun Geschichten des alten Testaments, Propheten und Sybillen. Groß ist der Ruhm den er hier erndete, aber als erster Bildhauer der neuern Zeit, kehrte er bald wieder zum Meißel zurück. Auch Paul der Dritte erkannte seine Verdienste. Raphael lebte nicht mehr, und aufs neue genöthigt, sollte er das jüngste Gericht malen. Schon sechszig Jahre alt, umgeben von allem, was die Malerei treffliches darbietet, er selbst schlechter Colorist, und nun neben so vielen Ausgezeichneten bestehen, ohne zu verlieren? Doch vollkommen in der Zeichnung und Anatomie, Meister in der Verkürzung, und unübertreffbar in Darstellung des Nackenden, suchte er hier zu erreichen, was ihm als Maler abging, und so entstand das einzige Werk in seiner Art, angefangen auf nassem Kalk im Jahr 1534, und vollendet 1541. Noch im ein und siebenzigsten Jahre malte er für dieselbe Kapelle den Fall Petri, und dessen Kreuzigung.

Michelangelo, voll lebendiger Einbildungskraft, suchte mehr das Große und Ungewöhnliche, als das Schöne darzustellen. Weniger durch Ausdruck des Gesichts, mehr durch die Stellung machte er sich deutlich, und je gewaltsamer diese,

um so meisterhafter ist seine Zeichnung. Zur Bestätigung dient die Gruppe der Verdammten in diesem Werke; sie ward eine Schule für alle Künstler, die sich nach ihm bildeten.

Wenn gleich weniger vollkommen in edeln Formen und im Ausdruck wie Raphael, und weniger groß in der Zeichnung wie Michelangelo, entfaltet Tizian Vecellio [1]) andere Schönheiten, die bei jenen geringer sind. Denn er ist der größte Colorist, noch von keinem andern übertroffen, und Gründer seines eigenen Styls. Ausgezeichnet als Geschichts-, Bildniß- und Landschaftsmaler, geschickt in Zeichnung und Anatomie, aber noch gründlicher in der Führung des Pinsels, und im Schmelz des Colorits zur Täuschung wahr. Seine Gemälde haben den Schein weniger Ausführung, sind aber von trefflicher Wirkung; selbst das Helldunkel ist fortgesetztes Colorit, es besteht in Abwechslung der Tinten, nicht in den Uebergängen zum dunkeln Schatten. Dieser, dem Zweck des Fleisches nachtheilig, mußte vermieden werden. Daher sind seine Gemälde in der Nähe von wenig Wirkung, doch in gehöriger Fernung runden sich die Formen, und das Ganze erhält den Hauch des Lebenden. Auch die Bekleidung ist leicht, oft vortrefflich, ver-

---

1) Geb. zu Pieve, auf der Grenze von Friaul 1477. Gest. 1576.

liert aber bisweilen durch die kleinlichen Unterbrechungen; Kinder und Genien in seinen Darstellungen sind Meisterwerke. Ueberhaupt sind seine Gemälde von großem Werth, die spätern, im Alter ausgeführt, weniger vollkommen. Sein Hauptwerk ist der heilige Petrus als Märtyrer. Hier vereinigt sich sein ganzer Künstlerwerth in Zeichnung und Colorit; Alles ist Wahrheit, die Kunst verschwindet, indem sich der Künstler selbst übertraf.

Durch Lieblichkeit und Anmuth bezaubert Antonio Allegri, genannt Antonio da Correggio [1]), wodurch er sich den Beinamen des Malers der Grazien erwarb. Er tritt gleich einem leuchtenden Sterne aus der Dunkelheit hervor, denn sein Leben und seine Verhältnisse sind verschleiert, verworren und widersprechend, ja man läßt ihn vom Drucke der Armuth bis zum Tode verfolgen. Doch Correggios Werke tragen nicht das Ansehen der Schwermuth, seine Farben sind heiter, er ist groß und bedeutungsvoll im Leben, und beschäftigt bis ans Ende seiner Tage.

Aus den Werken schließt man auf die geistige Bildung des Künstlers, und die Tüchtigkeit des Meisters, der sich frei bewegt, verschmäht die engen Grenzen der Verborgenheit. Wer über-

1) Geb. zu Correggio 1494. Gest. 1534.

haupt das Vermögen seiner Kräfte kennt, fühlt zugleich ihren Werth, und der Künstler von Verdienst erniedrigt sich nicht zum Tagelöhner. —

Correggios Werke tragen alle das Gepräge hoher Vollendung, und der schnelle Gang seiner Kunst führte ihn bald zur Meisterschaft, die er in einem Zeitraume von zwanzig Jahren erlangte. Der Dom zu Parma, ein Meisterwerk in Verkürzung der Figuren und im Colorit, für dessen Ausführung er 1000 Zechinen erhielt, und die verhältnißmäßigen Preise anderer Gemälde, sicherten ihn hinlänglich vor Mangel, und hierdurch wird jenes Mährchen widerlegt, daß das Tragen einer Summe Kupfermünze seinen Tod befördert habe. —

Die Natur war dieses Meisters Lehrerin, doch nicht bloß in der Form, sondern auch in Ergründung ihrer Wirkungen. Wenn gleich in der Zeichnung von kleinen Mängeln nicht frei, haben die Formen doch viel Anmuth und Abwechslung, und die Stellungen der Figuren sind nicht ohne Grazie. Seine größte Stärke besteht im Helldunkel, in der Rundung der Körper, die völlig aus der Fläche treten. Alle Farben sind befreundet, durch den Lokalton in Harmonie gesetzt, der selbst jeden Schatten mit sich vereinigt, und durch klug angebrachte Widerscheine, sowohl diesem seine Klarheit erhält, als auch die Körper von einander trennt. Die Gewänder sind

groß, mannichfaltig, in den Farben glänzend, doch harmonisch und ohne Härte. Wenn gleich auch vorzüglich als Freskomaler, bleibt er doch bewunderungswürdiger in seinen Oelgemälden, in denen er nie vollkommen erreicht werden konnte. Die Dresdner Gallerie besitzt mehre seiner Hauptwerke.

Unter den frühern Malern, vor Erscheinung der Hauptstützen der Kunst, verdient Johannes Bellini [1]) zuerst genannt zu werden; denn er tritt schon mehr aus seinem Zeitalter heraus. Wenn gleich noch nicht fähig, sich zur schönen Natur zu erheben, sind seine Bildungen doch anmuthig und wahr; auch verdanken wir ihm die Verbreitung der Oelmalerei, welchen Vortheil er dem Antonio von Messina abzulauschen wußte. Noch im hohen Alter suchte er in der vollendetern Kunst seiner Schüler, Tizian und Giorgio, seinen Styl zu verbessern.

Die Werke des Andrea Mantegna [2]), ob sie gleich keinen wesentlichen Einfluß auf die Kunst haben, indem die weichern Umrisse der Schule des Bellini mehr Nachahmer fanden, sind in so fern lobenswerth, als man in ihnen das Große der Kunst berücksichtigt findet. Dieser

1) Geb. zu Venedig 1424. Gest. 1512.

2) Geb. zu Mantua 1431. Gest. 1506.

Meister verbesserte das Ebenmaß der menschlichen Formen nach den Antiken, und suchte auf diese Weise das Trockene der Umrisse seiner Vorgänger zu entfernen. Seine Zeichnung ist zwar groß, doch fehlt den Figuren die Leichtigkeit und Gewandtheit, eine Folge davon, daß er das Lebende weniger zu Rathe zog; und lieferte er gleich Werke von großem Umfange, so vermißt man hier doch die technische Fertigkeit, die Färbung ist wenig gebrochen, und die Behandlung des Pinsels trocken.

Was Bellino in Venedig zu erlangen strebte, gelang Leonardo da Vinci [1]) zu Florenz im größern Umfange. Durch ihn erhielt die Malerei einen höhern Schwung, das Einfache gestaltete sich zum Mannichfaltigen, das Lebende regte sich freier, und der Ausdruck ward bestimmter. Zerstreute Figuren verbanden sich zu Gruppen, und die bessere Anordnung der Gewänder verdrängte die frühere Armuth. Leonardo, begabt mit vielen Kenntnissen und allen Eigenschaften eines großen Malers, der nie vergaß, die Kunst zur möglichsten Vollkommenheit zu erheben, war selten mit seinen Arbeiten zufrieden; darum die geringe Anzahl seiner Gemälde. Aber schon zwei von diesen, jenes berühmte Reitergefecht als Carton, und das

1) Geb. zu Vinci im Florentinischen 1444. Gest. 1519.

Abendmahl im Refectorium der Dominicaner zu Mailand, setzen ihn unter die berühmtesten Meister.

Seine Compositionen sind mit Wahl geordnet, die Zeichnung ist richtig und streng, aber die Anatomie zu fühlbar. Der Ausdruck, vorzüglich in seinem Abendmahl, äußerst charakteristisch, und der Situation angemessen. In der Bekleidung schwindet das Nackende nicht ganz, doch wäre mehr Großheit der Falten zu wünschen, wie überhaupt weniger fleißige Ausführung, wodurch seine Werke etwas trocken erscheinen. Ueber das Colorit läßt sich nicht mehr mit Bestimmtheit urtheilen; mannichfaltige nachtheilige Einwirkungen vernichteten das ursprünglich Schöne; doch ist die Wahrheit des Fleisches nicht zu verkennen, obwohl ihm das bessere Helldunkel fehlt.

Sein würdiger Schüler Baccio della Porte, bekannter unter dem Namen Fra Bartolomeo [1]) läßt uns in seinen Werken schon einen Uebergang zu Raphael erkennen, ja er übertraf Letztern im Colorit. Still und sanft von Charakter, fromm bis zur Schwärmerei, war er fleißig als Künstler, in Darstellung heiliger Gegenstände, vorzüglich von Madonnen, die mit aller Sorgfalt ausgeführt sind. Aber selbst die-

1) Geb. in der Nähe von Florenz 1496. Gest. 15 7.

ses schien seinen Hang zur Andacht zu stören, und eingekleidet in den Orden der Dominicaner, verlebte er vier Jahre, die Kunst ganz vernachläßigend. Doch die Nähe Raphaels und die Bekanntschaft desselben erweckte seine frühere Liebe zur Kunst, ja er folgte seinem neuen Freunde nach Rom. Wenn gleich sein Aufenthalt von kurzer Dauer war, gewann er an Größe des Styls, Stellung der Figuren, und die Bekleidung an Schönheit. Der heilige Sebastian, den er für seine Kirche malte, ist ein Meisterwerk. Seine Gemälde sind grau in grau untermalt, und er verfertigte vorher eine ausgeführte Zeichnung, ehe er sich des Pinsels bediente. Auch schreibt man ihm die Erfindung der Gliederpuppe zu.

Wenn auch Andrea del Sarto, eigentlich Vannuochi [1]) genannt, die Vorzüge anderer in sich übertrug, so ist sein Styl doch rein und frei von Nachahmung; selbst, daß mehrere Werke von ihm an Albrecht Dürer erinnern, setzt noch keine Armuth der Gedanken voraus; denn hier ist die Absicht offenbar, sich nicht verstecken zu wollen, und seine übrigen trefflichen Werke geben das Zeugniß von seiner Originalität und Selbstständigkeit. Welcher Künstler, welcher strebende Mensch überhaupt, erfaßt nicht die

1) Geb. zu Florenz 1488. Gest. 1530.

Vorzüge anderer? Allein sie dienen ihm nur als Mittel, sein gesammeltes Eigenthum mit dem Fremden zu vergleichen, nicht dieses nachzuahmen, sondern seinen Ideen mehr Klarheit zu geben, um sich zu einer höhern Stufe zu erheben. So nimmt der geniale Künstler alle Schönheiten und Vorzüge anderer in sich auf, gibt sie aber in einer neuen Gestalt als sein Eigenthum zurück.

Andrea war ein vorzüglicher Zeichner und Colorist, auch geschmackvoll in der Bekleidung, doch verdienstlicher in kleinen als in großen Compositionen. Seine Werke zu Florenz setzen ihn unter die Meister vom ersten Range. Ein glücklicher Nachahmer des Andrea war Giacomo Pontorme eigentlich Carucci [1]). So lange er der Manier des Erstern folgte, ist seine Erfindung lobenswerth, der Pinsel kräftig und das Colorit angenehm, wenn gleich die Behandlung etwas trocken; allein später wählte er sich Albrecht Dürer zum Meister, und seine Meisterschaft ging zu Grunde.

Völlig im reinen Styl, ja verwandt in der Zeichnung mit Raphael, ist Dosso Dossi [2]). Seine Manier ist eine Vereinigung des Correggio und Tizian, neigt sich aber mehr zu dem Letztern, und erreicht ihn in mehren Werken völ-

---

1) Geb. zu Pontorimo 1493. Gest. 1556.

2) Geb. zu Ferrara 1479. Gest. 1558.

lig, wie in den Bacchanalien des herzoglichen Schlosses zu Ferrara. Auch Benvenuto Tisi, oder Tisio da Garafalo [1]) nähert sich in Zeichnung und Anordnung dem Raphael, erreicht aber denselben nicht im Ausdruck. Doch vollkommener ist sein Colorit; denn das Studium der Venetianischen und Lombardischen Schule verschaffte ihm diese Ueberlegenheit. Noch höher als dieser steht Gaudenzio Ferrari; er ist Mitschüler und Gehülfe des Raphael, reich in mannichfaltiger Erfindung, trefflich in der Zeichnung, und wahr im Ausdruck, vorzüglich andächtiger Personen; auch seine Bekleidung hat viele Verdienste. Im Ganzen ist sein Styl rein, ohne etwas kleinliches zu verrathen.

Einer der vorzüglichsten Schüler Raphaels und der ausgezeichnetste Colorist unter denselben ist Pietro Buonaccorsi, oder Pierino del Vaga [2]). In seinen Gemälden in Rom, Genua und Pisa, die bald in geschichtlichen Darstellungen, bald in Grotesken und Verzierungen bestehen, sind ein hoher Styl und edle Formen sichtbar, im Ganzen sehr mit Raphael verwandt, doch schwächer im Ausdruck als dieser. Bemerkt

---

1) Geb. zu Ferrara 1481. Gest. 1559.

2) Geb. zu Toscana 1500. Gest. 1547.

man schon bei Pierino einen Uebergang zum Michelangelo, so verliert doch nicht die Reinheit seiner Zeichnung. Viel mehr ist dieses Schwanken bei Gian Francesco Penni [1]) sichtbar. Dieser bildete sich unter Raphael zu einem Künstler von großem Umfange; da er gleich geschickt in der Geschichts- und Landschaftsmalerei war, bediente sich sein Meister seiner bei jeder Ausführung. Doch auch selbstständig zeigte er sich groß in dem Altargemälde der Mutter Gottes mit dem Christuskinde von Engeln umgeben, in der Kapelle zu Florenz. Doch bei allen Verdiensten seiner Kunst blieb er seinem Meister nicht treu, und wurde ein Nachahmer des Michelangelo. Diese Nachahmung ist bei Giulio Pippi, auch Giulio Romano [2]), noch sichtbarer. Als Lieblingsschüler Raphaels, geschickt, die Werke desselben in gleichem Geiste auszuführen, geht sein Gang bis zu seines Meisters Tode ruhig und besonnen, dann aber verläßt ihn die gewonnene Ruhe, sein lebendiger Geist verscheucht die sanfte Grazie, und er gefällt sich nur im Furchtbaren und Schrecklichen. Seine feurige Einbildungskraft verleitet ihn zu Ausschweifungen, die ihn von den einfachen Gesetzen der Natur entfernen, wodurch er den ersten Grund zur manierirten Malerei legte.

1) Geb. zu Florenz 1488. Gest. 1528.

2) Geb. zu Rom 1492. Gest. 1546.

Er ist groß in der Anordnung, in der Zeichnung richtig, doch mehr nach der Antike als dem Leben geregelt, darum nicht frei von Härte und Trockenheit. Das Colorit al Fresko ist in den Fleischtinten zu roth, und leidet durch die Schwärze seiner Schatten.

So lange Francesco Primoticcio [1]) unter Giulio Romano arbeitete, war er Nachahmer desselben; daher seine Zeichnung überladen, wenn gleich in der Anordnung leicht, doch in der Ausführung nicht ohne Trockenheit. Sein Aufenthalt in Frankreich, wo sich sein Geist freier bewegt, gibt seiner Thatkraft höhern Schwung. Hier ist alles mehr geordnet und durchdacht, die Zeichnung wird edler, und in seinen Werken offenbart sich mehr Großheit und Geschmack; doch überhäufte Arbeiten entfernen ihn vom Wege der Natur, und seine Schöpfungen entstehen aus der Erinnerung. Sein Colorit ist lobenswerth, auch sind die Gewänder nicht ohne Wahl, doch selten der Wahrheit treu. Mehr Auswahl des Großen, und nicht weniger Gefühl für das Schöne, besaß Francesco Mazzola, genannt il Parmigiannino [2]). Seine Werke besitzen viel Leichtigkeit und Grazie, die Zeichnung ist im großen Geschmack, der Ausdruck oft

1) Geb. zu Bologna 1490. Gest. 1570.

2) Geb. zu Parma.

wahr, doch nicht immer genau bestimmt. Dasselbe gilt auch von den Gewändern; den lieblichen Farbenton und das Helldunkel scheint er dem Correggio zu verdanken. Obgleich sein flüchtiger Geist oft bemerkbar ist, so verdient er doch wegen seiner vielen Vorzüge unter die ersten Meister gestellt zu werden.

Die Arbeiten des Camillo Procaccini[1]) haben große Vorzüge und Fehler; seine Ideen sind erhaben, doch die Zeichnung ist ungleich, und erhebt sich nicht zur schönen Natur. Ueberlegung in seinen Anordnungen, wie auch Geschmack und Großheit in den Formen, ist ihm nicht abzusprechen; doch diese Verdienste bedecken nicht seine Mängel in Hinsicht der Verhältnisse, wo bald die Figuren zu lang, bald Hände und Füße höchst vernachlässigt sind; doch ist dieses weniger in seinen Oelgemälden sichtbar. In der Vertheilung von Licht und Schatten, im kräftigen Colorit, und im markigen und leichten Pinsel, verdient er alles Lob.

Ludovico Cardi, auch Cigoli [2]) genannt, und Francesco Vanni [3]), beide Männer von ausgezeichneten Verdiensten, beide von einer Absicht geleitet, durch anmuthige

1) Geb. zu Bologna.

2) Geb. zu Cigoli im Toscanischen.

3) Geb. zu Siena 1563. Gest. 1609.

Färbung ihre Werke noch mehr zu erheben, wählten den Barocci zum Muster, und suchten durch Correggios Zauber sich noch mehr zu vervollkommenen. Cardis Zeichnung ist edel, die Erfindung und Zusammenstellung immer neu, das Colorit lieblich und verschmolzen, und die Ausführung, ohne trocken zu seyn, bis in die kleinsten Theile vollendet. Der Andere wählte zu seinen Darstellungen nur fromme Gegenstände, begabt mit einem wahren Ausdrucke der Andacht. Leichtigkeit der Erfindung, richtige Zeichnung, ein aus guten Quellen geschöpftes Colorit, in dem er dem Baraccio am nächsten kommt, und eine geschmackvolle Bekleidung, doch von Manier nicht fern, charakterisiren seinen Styl.

Nachahmer des Michelangelo.

Sebastiano Venezjano, bekannter unter dem Namen Sebastiano del Piombo [1]), bildete sich unter Giorgione, und sein kräftiges Colorit verschaffte ihm in der Folge die Gunst des Michelangelo, der ihn als Rival Raphaels unterstützte, und sogar die bedeutendsten Zeichnungen zu seinen Werken verfertigte, doch ohne seine Absicht zu erreichen; denn Sebastiano besaß geringe Fähigkeiten, er war unschlüssig und langsam; doch haben seine Bildnisse viele

1) Geb. zu Venedig 1485. Gest. 1547.

Verdienste. Glücklicher in Erreichung seiner Absicht ist Daniel Riccianelli, auch Daniel von Volterra[1]) genannt. Schon völlig ausgebildet als Künstler, widmete er sich bei seiner Ankunft in Rom der Manier des Michelangelo völlig, und wurde einer der glücklichsten Nachahmer derselben. Den Kunstwerth seines Vermögens ersieht man an seiner berühmten Kreuzabnehmung in der Kirche alla Trinita da Monti zu Rom. Diese Arbeit wurde in der Folge zu einem der vier Hauptgemälde daselbst erhoben. Die übrigen drei sind: die Transfiguration von Raphael, die Communion des heiligen Hieronymus von Dominichino, und der Traum des heiligen Roumalt von Sacchi.

Vielleicht der erste Meister, der im Geiste des Michelangelo malte, war Pellegrino Pellegrini auch Pellegrino Tibaldi[2]). Groß und kühn in der Zeichnung, doch ohne Uebertreibung, ja edel in seinen Stellungen, und die Köpfe nicht ohne Ausdruck, — das sind die Vorzüge dieses Künstlers. Die gründliche Kenntniß der Anatomie ist Ursach, daß er von Ausladungen der Muskeln nicht frei ist, die selbst durch die Gewänder scheinen. Seine Färbung ist der Natur treu, der Zeichnung völlig

1) Geb. zu Volterra 1509. Gest. 1566.

2) Geb. zu Bologna 1510. Gest. 1592.

angemessen, und seine Vorzüge sind überwiegend vor allen andern, so daß ihn die Carracci den veredelten Michelangelo nannten. Nicht minder verdient Marcello Venusti [1]) neben diesen gestellt zu werden; denn er weicht von den übrigen Nachahmern ab, und ob er gleich viele Werke nach den Zeichnungen des Michelangelo ausführte, so behielt doch sein Styl die ursprüngliche Reinheit.

Giorgio Vasari [2]) zog viel Nutzen aus dem Unterricht des del Sarto, allein er neigte sich mehr zum Michelangelo. Im Anfange sind seine Werke vollkommen; doch er verließ in der Folge die Natur, und bei aller Großheit seiner Figuren und reichhaltigen Composition, vermißt man doch das Leben in denselben; sie blenden, ohne zu überzeugen, und durch die Flüchtigkeit des Pinsels geht viel von der Richtigkeit der Zeichnung verloren. Das berühmte Werk über das Leben der Maler und Bildhauer bis auf seine Zeit, von ihm geschrieben, gehört zu seinen Hauptverdiensten. Gleich verwandt mit der Manier des Letztern ist Francesco de Rossi, auch Salviati [3]) genannt; doch bei ihm ist die Zeichnung richtiger, gleich reich im Zusammen-

1) Geb. zu Mantua, starb zu Florenz 1580.
2) Geb. zu Arrezze 1512. Gest. 1574.
3) Geb. zu Florenz 1510. Gest. 1563.

stellen der Figuren mit den Vorigen, allein anmuthiger im Colorit, und großartiger in Legung der Gewänder.

Batista Franco, genannt Semolei [1]), ist bei richtiger Kenntniß der Anatomie, und durch das Studium der Werke des Michelangelo, ein wackerer Zeichner, aber weniger in der Zusammensetzung und im Colorit zu loben. Ausgezeichneter ist Angelo Bronzino [2]), obgleich dieselbe Absicht verfolgend, sowohl in Leichtigkeit der Erfindungen, als richtiger Zeichnung. Die Nachahmung seines Vorbildes zeigt sich am deutlichsten in einem Gemälde von ihm, in der Kirche Santa Grace. Auch seine Bildnisse verdienen bemerkt zu werden, denn schon durch diese erwarb er sich einen bedeutenden Namen. Sein Neffe und Schüler Alessandro Allori [3]), weniger vollkommen in der Zeichnung, doch guter Anatom, über welchen Theil er auch eine Abhandlung schrieb, ging so weit, einen Theil des jüngsten Gerichts des Michelangelo zu Florenz zu wiederholen. Sein Pinsel und die Farbengebung sind gut.

Unter den Niederländern bemerken wir noch Martin van Veen, oder unter dem bekann-

1) Geb. zu Venedig 1510. Gest. 1561.

2) Geb. zu Florenz um 1490. Gest. 1559 oder um 1578.

3) Geb. zu Florenz 1535. Gest. 1607.

tern Namen Martin Hemskerck [1]) und Franz Floris [2]). Ersterer ist groß und kühn in seiner Zeichnung, doch nicht edel in den Formen; die Muskeln sind zu sehr angedeutet, die Gewänder schwer und die Ausführung ist trocken. Der Andere erwarb sich durch das Studium nach dem jüngsten Gericht des Michelangelo eine kräftige Zeichnung und gute Manier. Nackendes und Gewänder sind gut gedacht. Die Formen runden sich, und der leichte und freie Pinsel wirkt angenehm für die Nähe und Ferne.

Manieristen.

Unter diese Rubrik gehören die beiden Brüder Taddeo und Federico Zuchero [3]); beide in Rom gebildet, ohne die erhabenen Vorbilder zu erfassen. Wenn gleich gefällig im Vortrage, haben sie weder das gründlich Durchdachte, noch die meisterhafte Vollendung. Fertigkeit des Pinsels, Anhäufung von Figuren, ohne gründliche Zeichnung, mehr Schein als Wahrheit. Das sind die Gründe, warum sie bald gute, bald schlechte Werke lieferten. Nicht verdienstlicher ist Giuseppe Cesari, auch L'Ar-

1) Geb. zu Hemskerck 1498. Gest. 1574.

2) Geb. zu Antwerpen 1520. Gest. 1570.

3) Ersterer geb. zu S. Angiolo 1529. Gest. 1566. Der Zweite 1543. Gest. 1609.

pino [1]). Bei ihm findet man gleiche Vernachlässigung der Natur, daher auch fehlerhafte Zeichnung und mattes Colorit. Feuer in der Composition ist ihm nicht abzusprechen, und er wählte gern Gegenstände, wo viele Figuren anzubringen waren, allein diese sind zu verworren, und es fehlt der bestimmte Ausdruck. Seine Darstellungen aus der römischen Geschichte auf dem Capitol zu Rom sind seine Hauptwerke.

In den frühern Werken des Giacomo Palma [2]) ist der Geschmack edel, so lange er sich an die guten Vorbilder der römischen Schule und die bessere Auswahl der Natur hielt; doch bald verließ er diesen Weg, und wurde Geschwindmaler, ohne seine Werke gehörig zu durchdenken. Sein Geschmack ist groß, das Colorit früher lebendig und oft wahr. In seinen vielen Gemälden bemerkt man kühne Formen, lebhafte Wendungen, doch ohne bedeutenden Charakter und wahren Ausdruck. Auch Sebastiano Ricci, auch Rizze [3]) gehört unter die Maler, deren Werke blenden, bei genauer Untersuchung aber von ihrem Werth verlieren. Anordnung und Ausführung sind nicht ohne Verdienste, auch das Colorit ist lebendig, doch un-

1) Geb. zu Rom 1560. Gest. 1640.

2) Geb. zu Venedig 1544. Gest. 1628.

3) Geb. zu Belluno im Venetianischen 1659. Gest. 1734.

wahr, die Zeichnung ist mangelhaft, denn er zog die Natur nicht zu Rathe, und arbeitete alles aus der Erinnerung. In seinen Werken macht er sich des Plagiats schuldig, auch findet man häufige Wiederholungen in der Bekleidung. Den Werken des Giovanni Batistá Lombartelli, auch della Marca[1]), kann man eben so wenig die geistreiche Behandlung absprechen; aber er vernachlässigte das fleißige Studium, und suchte mehr im Geschwindmalen sein Verdienst. Doch sieht man in der Vaticanischen Gallerie und zu Loretto löbliche Werke von ihm.

Zwei niederländische Künstler Bartolomäus Spranger[2]) und Abraham Bloemaert[3]) können wegen ihrer sonstigen malerischen Verdienste nicht übergangen werden. Obgleich ersterer durch gute Muster gebildet war, so folgte er doch lieber dem herrschenden Zeitgeiste, der sich in übertriebenen Stellungen und Wendungen, Ueberladung der Muskeln, gewaltsamen, ja krampfhaften Verdrehungen der Extremitäten gefiel; jedoch colorirte er anmuthig, auch haben seine letzten Werke, wo er zur Natur mehr zurück kehrt, größern Werth. Der zweite ist oft

1) Geb. zu Montenuovo 1532. Gest. 1587.
2) Geb. zu Antwerpen 1546. Gest. 1625. ? —
3) Geb. zu Garcum 1564.

in der Anordnung vortrefflich, aber sein Studium ist nicht gründlich; er zog die Natur nicht zu Rathe, und die Zeichnung wurde fehlerhaft. Doch die Anmuth seines freundlichen Colorits, der leichte Pinsel und die Wirkung eines trefflichen Helldunkels versöhnen uns mit seinen übrigen Fehlern.

Unter die Künstler, welche die Forderungen der Kunst nicht völlig befriedigen, sondern mehr den Schein als das Wahre, mehr die Wirkung als die strengen Grundsätze berücksichtigen; die sich weder ernstlich an die Natur hielten, noch die Antike benutzten, die bald in großen Compositionen, ohne eigentliche Verbindung, bald in Bewegung ohne sonderlichen Ausdruck und in breiten Faltenmassen, die aber dazu dienen, das Licht besser aufzufassen, um größere Wirkung zu erzielen, das Nackende verstecken; die im Ganzen das Auge blenden, ohne völlig zu überzeugen; die aber durch große mechanische Kunstfertigkeiten, ja oft in Vereinigung eines edeln Geschmacks sich auszeichnen, steht Pietro Berettini[1]), genannt Cortona, oben an. Er besaß viel Feuer der Einbildungskraft und jene Leichtigkeit der Erfindung, die zu großen Zusammenstellungen erforderlich ist. Große auf das Auge wirkende Beleuchtung, harmonisches, mehr

[1]) Geb. zu Cortona 1596. Gest. 1669.

angenehmes, als wahres Colorit, und leichten und angenehmen Vortrag des Pinsels kann man ihm nicht absprechen. Gründlichkeit der Zeichnung, bestimmter Ausdruck, und gute Legung der Gewänder sind nur im Einzelnen bei ihm zu finden.

Im Geiste des Berettini sind die Werke des Ciro Ferri [1]) ausgeführt, doch fehlt ihnen die Anmuth desselben, auch erreicht er ihn in der Kraft des Colorits nicht. Oft ist er seinem Meister gleich, immer aber ähnlich in Composition der Formen und der Bekleidung. Der Vorzug des Francesco Romanelli [2]) vor seinem Meister ist richtige Zeichnung, er steht auch demselben in der Fertigkeit des Pinsels nicht nach; doch ist er weniger geistreich in der Erfindung, sein Colorit ist nicht so frisch und heiter, allein die Gewänder sind von besserem Geschmack. Ein dritter Schüler ist Giacinto Brandi [3]), dessen Werke zwar gut angeordnet sind, allein ohne richtige Zeichnung, und das Colorit ist zu schwach. Die Menge seiner Werke, die er zu flüchtig behandelte, schadeten seinem Ruhme.

---

1) Geb. zu Rom 1634. Gest. 1689.

2) Geb. zu Viterbo 1617. Gest. 1662.

3) Geb. zu Poli 1623. Gest. 1691.

Durch die Carracci gebildet, folgte anfangs Giovanni Lanfranco[1]) der Manier derselben, erreichte aber nicht die Großheit jener Meister, und nähert sich später dem Geschmacke des Correggio, dessen Lieblichkeit er zwar nicht erlangte, dem er aber in Hinsicht des Helldunkels beinahe gleich kam, wie in der von ihm ausgeführten Kuppel zu St. Andrea della Valla. Seine Anordnungen sind reich, oft überladen. Die Zeichnung hat viel Größe des Styls; doch ist sie etwas schwer, nicht völlig richtig, und der Ausdruck ist oft unbedeutend, zuweilen übertrieben; allein die Gewänder sind gut geordnet, und die optische Täuschung, die er in seinem Helldunkel verbreitete, setzt seine Ausführung in Fresko weit über seine Oelgemälde. Eben so fruchtbar in Erfindung, doch weniger in Ausführungen von großem Umfange, ist Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino da Cento[2]). Der Fertigkeit seines leichten und angenehmen Pinsels schreibt man über 600 Altargemälde, 150 große historische Bilder zu, ohne die Bildnisse, Staffeleigemälde, Kuppeln, und Darstellungen auf der Mauer zu rühmen. In seinen Werken suchte er in Formen, Farbe und Beleuchtung auf das Auge zu wirken, und hierzu diente ihm die Manier des Carravaggio, doch

---

1) Geb. zu Parma 1580. Gest. 1647.

2) Geb. zu Cento 1590. Gest. 1666.

sein feineres Gefühl brachte mehr Harmonie in jene grellen Gegensätze. Die Anordnungen sind mehrentheils glücklich erfunden, die Zeichnung ist nicht ohne Fehler, doch großartig, auch seine Köpfe sind lieblich, der Ausdruck oft sehr glücklich, wie im verlornen Sohn, und in der Grablegung Christi, beide im Pallaste Colonna zu Rom. Seine Bekleidung ist nicht als Muster zu empfehlen, und gleich dem Paolo Veronese verletzte er das Uebliche. In seiner spätern Zeit, wechselte er sein Colorit, und wurde hierin Nachahmer des Guido Reni.

Sein vorzüglichster Schüler ist Mattia Preti, il Calabrese [1]) genannt. Er ist reich in der Zusammensetzung, die Zeichnung ist kräftig, doch fehlerhaft, das Colorit düster, doch von Wirkung, auch treten die Figuren hervor. Viele seiner Hauptwerke, mehrentheils Martern und andere heilige Gegenstände darstellend, befinden sich zu Neapel.

Giovanni Battista Gauli, genannt il Baccicio [2]), war gleich wie Berettini zu weitläuftigen Werken geschaffen, und, so wie bei jenem, sind seine Werke mehr auf den Schein berechnet; obgleich in der Verkürzung vortrefflich, geht die richtige Zeichnung doch durch

1) Geb. zu Taverna in Calabrien 1613. Gest. 1699.
2) Geb. zu Genua 1639. Gest. 1709.

die Flüchtigkeit des Pinsels verloren. In den Anordnungen ist nur auf Anhäufung von Figuren gesehen, und es fehlt diesen der richtige Ausdruck; zwar ist seine Färbung kräftig, vorzüglich in Fresko, doch wirkt der Totaleindruck nur auf kurze Zeit befriedigend. Gleich verwandt in mystischen Darstellungen mit Gauli, und eben so leicht in der Förderung des Pinsels, ist Andrea Pozzi [1]); er bleibt aber sowohl in Erfindung und Zeichnung, als im Colorit hinter demselben; letzteres ist zu roth. Größere Verdienste besitzt er im Fach architectonischer Verzierungen, in welchen man die künstliche Täuschung nicht weiter treiben kann.

Nicht weniger der flüchtigen Eile schuldig nennen wir einen frühern Meister Luca Campiaso [2]). Er war fruchtbar in Erfindung, und schnell in der Ausführung, so daß er sich oft beider Hände bediente, doch ohne Wahl des Schönen und mit Vernachläßigung der Natur. In seinen Gemälden ist eine dreifache Veränderung sichtbar. Mehr aus sich schöpfend, strebt der Jüngling kühn zum Gigantischen; doch seinen Irthum bemerkend, beobachtet er das Lebende genauer, sein Styl wird reiner, die Zeichnung edler, und Anmuth und Grazie bemerkbar;

1) Geb. zu Trident 1642. Gest. 1709.
2) Geb. zu Genua 1527. Gest. 1585.

Allein sein flüchtiger Pinsel entfernt bald wieder die errungenen Vorzüge, und bloß aus dem Gedächtnisse schöpfend, wird er Manierist. Gleich bewunderungswürdig in der Fertigkeit zu malen ist Luca Giordano [1]). Mit einem großen Reichthume der Ideen vereinigte er alle künstlerischen Verdienste. In seinem leichten Styl umfaßt er alle Manieren der vorzüglichsten Maler, und wußte jeden auf das Täuschendste nachzuahmen. Ueberall spricht sich der Schein des Vollkommenen aus, aber bei näherer Untersuchung vermißt man die schönen Formen, gründliche Zeichnung und wahren Ausdruck. Das Colorit, eine Verschmelzung aller Schulen, ist harmonisch und schön, selbst die Gewänder haben viel malerischen Reiz.

In der Fruchtbarkeit der Erfindung steht Francesco Solimene [2]) dem Giordano nicht nach, ja er verbreitet sich mit gleichem Erfolg über alle Gattungen der Malerei. Die Anordnung seiner Gruppen sind auf die Wirkung berechnet, und er sucht mehr durch freien Pinsel, starke Contraste von Licht und Schatten, sich den gewünschten Eindruck zu verschaffen. Die Zeichnung ist mehr nach dem Modell geregelt; doch vermißt man das Edle der Formen und sucht

1) Geb. zu Lucca 1632. Gest. 1705.

2) Geb. zu Nocera de Pagani 1657. Gest. 1748.

vergebens den bestimmten Ausdruck. So ist auch die Färbung mehr glänzend, wenn gleich kräftig und harmonisch, doch nicht wahr.

Naturalisten.

Schon unter den Coloristen ist Michelangelo Merigi erwähnt worden; er, als das Haupt der Naturalisten, der die Natur mit allen ihren Fehlern und Mängeln darstellte, verdient hier die erste Betrachtung. An ihn schließt sich sein Schüler Giuseppe Ribera [1]). Dieser, sich weniger um die schönen Formen bekümmernd, als um das, was Ernst und Schauder erweckt, obgleich wahrer in richtiger Darstellung gemeiner Natur als sein Lehrer, besaß mehr Ueberlegenheit des Geistes, wodurch er, in Hinsicht des schönen Colorits, und durch einen bewunderungswürdigen freien und kühnen Pinsel sich mehr der schönen Natur näherte. Bartolomeo Manfredi [2]) beschränkte sich mehr auf Darstellungen von kleinem Umfange, als Kartenspieler, Soldatengesellschaften u. a., aber in diesen Darstellungen ahmte er dem Caravaggio sowohl in Farbe als Manier bis zur Täuschung nach; aber selbstständig erhob er sich nicht über die gemeine Natur. Moses

---

1) Geb. zu St. Filippo 1589. Gest. um 1656.
2) Geb. zu Mantua; blühete um 1590.

Valentin [1]) ist diesem zur Seite zu stellen, und erhob er sich ja zu edlern Gegenständen, so sind sie immer mit gemeinen vermischt. Denn in der Verläugnung des Petrus in der Kirche des Collegiums von Cluny zu Paris spielen die Soldaten die Karte, und das Hauptlicht fällt auf die Magd.

Tomaso Luini [2]), sowohl in Lebensart als in der Malerei dem Merigi nachahmend, erhielt den Beinamen il Carravaggino. Mehre Werke von ihm befinden sich in den Kirchen Roms. An ihn schließt sich Angelo Caroselli [3]); dieser würde mehr geleistet haben, hätte er sich nicht zu sehr zum andern Geschlecht geneigt. Schon früher war von ihm die Rede, wo er sich in täuschender Nachahmung anderer Meister zeigt. Auch Carlo Saracino [4]) gehört unter diese Klasse; obgleich sich früher an das Bessere haltend, ging er doch zum Merigi über, den er auch in seinen Sitten nicht nachsteht. Schlimmer als dieser benahm sich Leonello Spada [5]). In den guten Grundsätzen der Carracci unterrichtet, hielt er sich in der

1) Geb. zu Colomiers 1600. Gest. 1632.

2) Geb. zu Rom 1597. Gest. um 1632.

3) Geb. zu Rom 1573. Gest. 1651.

4) Geb. zu Venedig 1585. Gest. 1625.

5) Geb. zu Bologna 1576. Gest. 1622.

Folge ausschließend an die Manier des Merigi, daher er auch den Spottnamen der Affe erhielt, doch verläugnete er nicht völlig den guten Geschmack.

Die Zurückführung der Malerei auf reinere Grundsätze, die durch Auswahl einer schönern Natur mit Vereinigung der Antike, nur Statt finden konnte, war dem ernsten Bemühen der Carracci vorbehalten; sie erkannten das Gute und Schöne der erhabenen Vorbilder, und diese gaben ihnen die Mittel, sich einen reinen und edeln Styl zu erwerben. Francesco Raibollini auch Francesco Francia [1]) wirkte mit zur Bildung ihres Geschmacks; denn seine Zeichnung ist rein und richtig in ihren Verhältnissen, die Stellungen in seinen großen Compositionen sind angenehm, das Colorit anmuthig, und alles ist mit einem fleißigen Pinsel beendet.

Aber es bleibt schwierig den Unterschied der drei Carracci zu bestimmen; indeß ist Ludovico [2]), der Vetter der beiden andern, als Stifter dieser neuen Schule und als Lehrer beider zu betrachten. Seine Anordnungen sind überlegt, die Stellungen der Figuren gut geordnet, die Köpfe bestimmt vom Charakter, wenn gleich nicht schön, der Pinsel fest, und überhaupt

1) Geb. zu Bologna 1450.

2) Geb. daselbst 1555. Gest. 1619.

das Helldunkel und die malerische Wirkung zu loben. Agostino [1]) ist im praktischen Theile der Kunst hinter beiden andern, aber er ist geistreicher in seinen Ideen, und vollkommener im Ausdruck als der vorige, seine Zeichnung ist edel und richtig. Annibale [2]) steht in Richtigkeit und großem Styl der Zeichnung über den vorigen, doch zurück in der poetischen Erfindung, und erst später ist er darin lobenswerth. Durch die Veredlung der Begriffe, und das schnelle Auffassen des Guten und Schönen, erlangte er jene Ueberlegenheit in der Kunst, in der nur die frühern Lichter über ihm stehen. Das Colorit sammelte er aus den Vorzügen der Venetianer und benutzte das Helldunkel des Correggio. Wenn auch nicht so vollkommen in diesen Theilen, war er doch Original, indem er diese Vereinigung in einem leichten und der Natur treuen Colorit wieder gab, das aber oft in einen düstern Ton fällt. Seine Bekleidung ist großartig, das Nackende ist gut angedeutet, doch zeigt sich in seinen Werken weniger Gefühl für Schönheit und Grazie, mehr Sinn für das Starke. Daher war er für die Anmuth weiblicher Figuren weniger empfänglich.

Ein würdiger Schüler der Carraci, der durch ernstes Studium sich zu einem hohen Grade der

---

1) Geb. zu Bologna 1557. Gest. 1602.
2) Geb. daselbst 1560. Gest. 1609.

Vollkommenheit entwickelte, ist Dominico Zampieri, genannt Dominichino [1]). Nicht blindlings seiner Schule vertrauend, benutzte er auch das Gute anderer vorzüglicher Meister, und seine Zeichnung wurde vortrefflich, da er die Natur in Vereinigung mit der Antike zu Rathe zog. Doch nicht die Oberfläche des Menschen genügte seinem Forschergeiste, auch die innern Tiefen des Gemüths suchte er zu ergründen, und so wurde er der größte Meister des Ausdrucks nach Raphael. Ueberlegt in seinen Arbeiten, trefflich in der Wahl der Gegenstände, wahr im Colorit, oft ausgezeichnet in Legung der Gewänder, gehört er unter die vorzüglichsten Maler der neuern Zeit. Sein Mitschüler ist Guido Reni [2]), der empfänglich für alles Schöne, bald zu jener geistigen Originalität gelangte, wodurch er sich unnachahmlich zeigte. Ohne eigentlich gelehrt in der Kunst zu seyn, da er weder groß in der Anordnung und von weitem Umfange war, noch musterhaft in der strengen richtigen Zeichnung, die zwar der Natur treu ist, sich aber nicht wie seine Köpfe zur Idealschönheit erhebt; so übertraf er in diesen Köpfen voll Huld und Liebreiz, an Zartheit und Reinheit der Formen, sogar den Raphael. Seine einfachen Anordnungen sind mit dichterischem Geist erfunden, die Hände vortreff-

1) Geb. zu Bologna 1581. Gest. 1641.

2) Geb. daselbst 1575. Gest. 1642.

lich gezeichnet, im Ausdruck offenbart sich immer eine schöne Sele, die durch Entsagung der Leidenschaft zur Erhebung der Schönheit dient. Daher sind seine weinenden Magdalenen unnachahmlich, so wie im Männlichen sein weinender Petrus.

So wie in der dichterischen Erfindung, befriedigt er auch in dem Malerischen. Sein Pinsel ist leicht, kühn, ja so fließend, daß er mehr damit zeichnet und straffiret; auch die Gewänder, wenn gleich in großen breiten Falten, bezeichnen das Nackende gut. Das Colorit, früher kräftig, später gemildert, doch angenehm, ist ganz geeignet für seine zarten Gegenstände.

So sehr auch die Werke des Francesco Albani [1]) unsere Schätzung verdienen, erheben sie sich doch nicht zum vollkommenen Styl der Carracci; anmuthiger sind sie von kleinem Umfange, wo sein poetischer Geist sich ein eignes Tempe bildet, wo Venus mit Liebesgöttern umgeben, oder Diana mit ihren Nymphen, von der Jagd heimkehrend, sich am sprudelnden Quell erquickt. In diesen Cabinetstücken ist seine Zeichnung vollkommen richtig, mit harmonischem Colorit vereinigt, und sowohl liebliche Verbindung der Gruppen, als reizende Landschaften, gewähren einen fortwährenden Wechsel des Vergnü-

1) Geb. zu Bologna 1578. Gest. 1660.

gens. Aber so wie sich Albani mehr zum Naiven neigte, so suchte Nicolaus Poussin [1]) weniger den wohlgefälligen Reiz; sein Streben ging mehr dahin, das Ideale, Antike, und Ernste zu erfassen. Die Compositionen sind im Raphaelischen Geiste, oft musterhaft; zuweilen durch Episoden unterbrochen, doch immer auf die Haupthandlung hindeutend. In der Zeichnung ist die Antike nicht zu verkennen, sie ist richtig, streng, doch fehlt das Wohlgefällige der Formen; so auch der Ausdruck, er ist ernst, geht aber nicht zum Herzen. In geschichtlichen Darstellungen ist sein Colorit düster, doch angenehmer in seinen meisterhaften Landschaften. Uebrigens hielt er sich streng an das Uebliche, und scheint sogar seine Kenntniß der Geschichte in diesem Theile geltend zu machen.

Gerhard von Lairesse [2]) ist in vielen Stücken mit Poussin verwandt, und besaß nicht minder wissenschaftliche Kenntnisse, auch fehlt es ihm nicht an poetischem Schwung; allein seine Zeichnung ist minder geregelt, die Figuren sind zu kurz, im Geschmack der Niederländer, und obgleich seine Compositionen die reizende Mannichfaltigkeit gewähren, vermißt man doch den gebildeten Geschmack, den er gewiß bei einem längern Aufenthalt in Italien erlangt hätte.

---

1) Geb. zu Andely 1594. Gest. 1665.

2) Geb. zu Lüttich 1640. Gest. 1711.

Domenico Feti [1]) lieferte mehrentheils Staffeleigemälde, in Darstellung biblischer Parabeln. Seine Compositionen sind einfach, Licht und Schatten sind gut vertheilt, oft von guter Wirkung, das Colorit kräftig, die Zeichnung mehr groß als edel, doch die Ausführung zu frei für kleine Figuren. Fleißiger in seiner Behandlung, doch weniger geistreich, ist Filippo Lauri [2]). Seine Darstellungen bestehen in Verwandlungen und Bacchanalien, mit freundlichen landschaftlichen Hintergründen. Angenehme Zusammenstellung, richtige Zeichnung, im Colorit bald zu lebendig, bald zu schwach, der Pinsel, wenn gleich nicht ängstlich, doch zu geleckt, — dieses bezeichnet seinen Styl. Die Gegenstände des Giambatista Salvi, auch Sassoferrato [3]) sind frommen Inhalts, sie stellen mehrentheils kleine Madonnen dar, in Halbfigur, zart behandelt, und voll lieblichen Ausdrucks. Neben diesen kann Carlo Dolci [4]) gestellt werden. Er liebte bloß heilige Darstellungen in halben Figuren; wenn gleich weniger zierlich in Formen als Salvi, sucht er dieses durch eine bewunderungswürdige Ausführung zu ersetzen. Der Ausdruck ist fromm und

1) Geb. zu Rom 1589. Gest. 1624.
2) Geb. zu Rom 1623. Gest. 1694.
3) Geb. zu Sassoureto 1605.
4) Geb. zu Florenz 1616. Gest. 1686.

lieblich, die Färbung angenehm, und gern verweilt man bei seinen Darstellungen, in denen sich das Gepräge eines reinen Gemüths offenbart.

Nach diesen Künstlern, von Albani angerechnet, die sich oft im Großen auszeichneten, aber glücklicher in Werken von kleinerem Umfange waren, gelangen wir zu Andrea Sacchi [1]). Dessen Bestreben war, eine bessere Wahl der Natur, mit aller Wahrheit des Ausdruckes zu vereinigen. Er componirte einfach, und zeichnete größtentheils richtig; auch die Bekleidung ist mit Wahl und Leichtigkeit behandelt, und das Ganze durch ein harmonisches und anmuthiges Colorit gehoben. Sein Hauptwerk ist der berühmte Romualt. Sein Schüler Carlo Maratta [2]) ist ohnstreitig nach ihm der größte Maler. Wenn gleich seine Werke kein hohes poetisches Verdienst haben, war er doch empfänglich für alles Schöne, und ein fortwährendes Streben nach den großen Vorbildern setzt ihn unter die Zahl berühmter Maler. In seinen Compositionen finden sich wohl durchdachte Gruppen und edle Stellungen, das Nackende ist richtig gezeichnet, der Charakter wahr, die Gewänder leicht, oft den Guido nachahmend, doch lockerer gelegt, und von größerm Geschmack.

---

1) Geb. zu Nettuno in der Nähe Roms 1599. Gest. 1661.
2) Geb. zu Camerano 1625. Gest. 1713.

Das Colorit ist ungleich, doch lieblich, die Schatten sind oft ins Grüne fallend. Weniger günstig ist die Wirkung des Helldunkeln; dieses weniger wirkend, scheint mehr zum nothdürftigen Gebrauch angewendet zu seyn.

Nicht mindern Ruhm als Voriger verdient Carlo Cignani [1]; er benutzte die großen Meister, allein er ist nicht sclavischer Nachahmer. Seine Zeichnung ist richtig, doch mehr zart fließend in den Umrissen als kräftig, die Führung des Pinsels ist frei, doch das Colorit weniger lebendig, aber wirksam durch richtige Beleuchtung. Die Gewänder sind geschmackvoll gelegt, und seine Werke haben überhaupt viel Grazie. Marco Antonio Franceschini [2], wenn gleich Schüler des Vorigen, hat doch eine eigenthümliche Manier; zwar wird das strenge Studium früherer Meister vermißt, allein seine Gedanken sind lieblich und zart, die Zeichnung ist richtig, doch ohne Bestimmtheit und Kraft; dasselbe gilt auch vom Ausdruck, und im Colorit wird man an Guido und seinen Lehrer erinnert.

Ehe wir zum Schluß der Meister gelangen, die sich in der Geschichtsmalerei am vorzüglichsten auszeichneten, können mehre französische Künstler nicht übergangen werden, die, wenn

1) Geb. zu Bologna 1628. Gest. 1719.

2) Geb. daselbst 1648. Gest. 1729.

gleich nicht auf italienischem Boden gebohren, doch ihre Ausbildung den Meisterwerken daselbst verdankten. Unter diesen nennen wir zuerst Pierre Mignard [1]). Seine Talente sind groß und mannichfaltig, die Compositionen erhaben, die Gedanken edel, vorzüglich in der Kuppel Val de Grace. Das Colorit ist frisch und wahr der Pinsel markig, nur ist seinen Ausführungen mehr Feuer zu wünschen, und der Zeichnuug mit unter mehr Richtigkeit. Er war auch großer Bildnißmaler, und besaß das Talent, andere Meister täuschend nachzuahmen. Obgleich sich Mignard durch ein schöneres Colorit auszeichnet, so steht Charles le Brun [2]) in vielen Theilen der Kunst über ihm; denn er verbreitete sich über alle Zweige derselben, und ist vollkommener in der dichterischen und malerischen Erfindung. Die Compositionen sind edel, und der Ausdruck der Leidenschaften, unübertreffbar. In der Darstellung des Alexanders im Zelte der Familie des Darius, zeigten er und Mignard ihr Kunstvermögen; aber wie viel wahrer empfand ersterer, und wie viel treuer stellte er die Begebenheit des Landes dar. So meisterhaft seine geschichtlichen Darstellungen, eben so unübertreffbar sind auch seine Alexanderschlachten, im großen Styl ausgeführt, nur ist das Neblige wer-

1) Geb. zu Troyes in Champagne 1610. Gest. 1695.
2) Geb. zu Paris 1619. Gest. 1690.

nachlässigt, und seine überhäuften Arbeiten sind Ursache, daß seine Zeichnung, wenn gleich der Natur treu, oft etwas schwerfällig ist.

Auch Sebastian Bourdon [1]) verbreitete sich über alle Zweige der Kunst; er besaß viel Feuer, und große Leichtigkeit des Pinsels. Wenn gleich guter Colorist, hat er doch eine unbestimmte Manier, die sich bald zu Poussin, bald zu Tizian und Castiglione neigt. Uebrigens setzte er gut zusammen, und man lobt vorzüglich den selenvollen Ausdruck, den er seinen Madonnen zu geben wußte; doch tadelt man in seiner Zeichnung die Vernachlässigung der Hände und Füße. Von diesen und den andern französischen Künstlern unterscheidet sich Eustache le Sueur [2]). Reich an Phantasie, voll Gefühl für das Wahre und Schöne, suchte er nur im Einfachen zu glänzen, und vermied alles, was für den ersten Augenblick besticht. Seine Zusammenstellungen sind einfach, wahr, ungesucht, die Zeichnung ohne alle Fehler, und dasselbe Verdienst besitzt auch sein Colorit. Der Ausdruck ist ganz Sele, und er theilt sich jedem Theile der handelnden Person mit. Seine Darstellungen, der Sieg der Liebe, und der heilige Bruno, geben Zeugniß seiner hohen Verdienste.

---

1) Geb. zu Marseille 1616. Gest. 1671.

2) Geb. zu Paris 1617. Gest. 1655.

Jean Jouvenet [1]) bildete sich wie le Sueur im Vaterlande, und wenn nicht immer so trefflich als jener, besaß er doch alle Eigenschaften eines großen Malers. Seine Anordnungen sind geschmackvoll, die Figuren lebendig, und ist gleich die Zeichnung etwas mangelhaft, so haben die Formen doch viel Edles, das schöne Helldunkel ist von großer Wirkung, und hebt das sonst schwache Colorit.

Unter den neuesten Malern verdient Anton Raphael Mengs [2]) den ersten Platz. Bei wenig Reichthum der Ideen, aber gründlicher Einsicht in die Kunst, und mit dem Gefühl für alles Schöne und Große, hält er sich, alles Kleinliche ausschließend, nur an die großen Vorbilder, und ist weniger Beobachter des Lebenden, als vielmehr treuer Nachahmer der Antike. Doch bei allem Streben erreichte er seine erhabenen Muster nur in einzelnen Theilen, kam ihnen aber nie völlig gleich. Nicht immer glücklich in der Erfindung, doch in einzelnen Stellungen unübertreffbar, zurück nur in dem, was man die Sele des Ausdrucks nennt, bleibt er eine seltene Erscheinung zu einer Zeit, wo die Kunst alle Grundsätze des Wahren verläugnete, und die Freskomalerei fast gar nicht mehr geübt wurde. Doch sein ho-

---

1) Geb. zu Rouen 1644. Gest. 1717.

2) Geb. zu Außig in Böhmen 1728. Gest. 1779.

hes Kunstgefühl ließ ihn ein Ideal in sich selbst bilden; dieses zu verwirklichen, und die antike und moderne Kunst darin zu vereinigen, war sein einziges Bemühen. Denn verfolgt man den Gang seiner Entwickelung, so zeigt er sich schon im Deckenstücke der Kirche St. Eusebio, das er in seinem achtundzwanzigsten Jahre ausführte, nicht nur als denkender Künstler, sondern auch als trefflicher Freskomaler. Fernere Fortschritte findet man im Parnaß, und die höchste Steigerung seines Kunstvermögens zeigt sich in den Gemälden in der Vatikanischen Bibliothek. Im Ganzen ist seine Zeichnung streng richtig, die Formen edel, das Colorit, vorzüglich in Fresko, kräftig, warm und harmonisch; weniger ist es sich gleich in seinen Oelgemälden, und steht jenem in Fresko nach. In Legung der Gewänder ist der Geschmack großartig, und mehre seiner Genien und Engel bleiben Meisterstücke für alle Zeiten.

Bildnißmalerei.

Die Bildnißmalerei ist der Theil, wo das Urtheil eines Jeden, sey er Kenner oder Nichtkenner, sich am bestimmtesten ausspricht. Freilich wird hier die Kunst weniger, als die Aehnlichkeit berücksichtigt; aber auch diese findet ihre Tadler. Denn je nachdem die Neigung zur dargestellten Person verschieden ist, sprechen sich die Urtheile aus; bald ist der Schatten im Vergleich

mit dem Original zu stark, bald die Wange nicht blühend genug, bald wünscht man mehr Freundlichkeit, oder dem Auge mehr Leben. Jeder neue Beschauer hat eine eigne Ansicht, und selbst die niedrige Schmeichelei sündigt auf Kosten der Wahrheit. Von diesen mannichfaltigen, oft unlautern Urtheilen bleibt selbst der größte Künstler nicht verschont. Folgendes von Passeri erzählt, mag hier die Schwierigkeiten in etwas erhellen, denen der Maler unterworfen ist. Der Cardinal Montalto wünschte von Lanfranco gemalt zu seyn, doch unter der Beschränkung, daß er sich eines Spiegels bedienen dürfe, um während des Malens bestimmen zu können, wo er seiner Meinung nach getroffen sey, und der Maler solle so lange nachhelfen, bis das Bild mit seinem Gesichte übereinstimme. Endlich nach seinem Urtheil mit der Aehnlichkeit völlig befriedigt, verläßt ihn der Maler; dieser wird aber nach einiger Zeit wieder zum Cardinal gerufen, der ihn mit dem Vorwurf empfängt, daß das gemalte Bild niemand ähnlich finde; demselben Urtheil tritt auch der Künstler bei, und sagt, er habe es nicht gemalt, wolle aber der Cardinal ihm eine kurze Zeit sitzen, so wolle er es nach seiner Art verfertigen; dieser die Wahrheit fühlend, bequemte sich nach jenes Willen, und dieses ist das berühmte Bild, das so oft copirt wurde.

Derselbe Künstler wurde während seines Aufenthalts zu Neapel beauftragt, die Gemahlin des

Vice-Königs Herzog von Modena zu malen; nach Beendigung des Bildes fragte die Fürstin ihre Hofdamen über die Aehnlichkeit desselben, da aber alle etwas auszusetzen fanden, um die Schönheit ihrer Gebieterin zu erheben, so bat der Vice-König den Künstler, dasselbe zu ändern, der es auch in seine Wohnung bringen ließ, ohne aber eine Hand daran zu legen, nach einigen Wochen zurück schickte, und von jenen Tadlern nunmehr das gebührende Lob der Aehnlichkeit erhielt. Doch schlimmer, so erzählt d'Argensville, erging es Rigout. Dieser hatte das Bildniß des Dichters Quinault mit allem Fleiße ausgeführt, und sandte es durch einen seiner Schüler in das Haus desselben; hier empfing es die Gattin, die, ohne auf die Aehnlichkeit des Kunstwerks zu sehen, ihr Augenmerk nur auf die Leinwand richtete, und indem sie das Bildniß dem Ueberbringer im Unwillen zurück gibt, läßt sie dem Maler sagen, er schiene ihren Mann zum besten zu haben, indem er denselben auf so grobe Leinwand gemalt hätte. — Doch diese Charakterisirung sey nur Wink für den, der urtheilt und Forderungen macht, ohne Etwas von der Kunst zu verstehen, dem Unterrichteten wird hier ein sicherer Weg bezeichnet.

Die Bildnißmalerei gehört nur in sofern zur Geschichte, als sie handelnd in dieselbe eingeführt wird, übrigens ist sie, als nachahmende

Kunst jener untergeordnet, und nur Wahrheit in der Nachahmung des Lebenden ist hier Hauptbedingung. Zwar versuchten Raphael, und nach ihm Paolo Veronese, die Bildnisse lebender Personen, in ihre historische Darstellungen aufzunehmen, auch glückte es jenem, die Aehnlichkeit des Bildnisses, mit der allgemeinen Handlung zu vereinigen; allein dieser opferte lieber dem Conventionellen das Charakteristische auf.

Das Gesicht des Menschen nimmt sich nicht von allen Seiten gleich vortheilhaft aus. Daher ist die richtige Auffassung desselben, so wie die zweckmäßige Beleuchtung zu berücksichtigen; in dieser erhalte nur das reifere Alter den kräftigen Schatten, die jugendlichen Formen hingegen runde ein sanftes Helldunkel. Aehnlichkeit allein bestimmt nicht das Verdienst des Bildnisses, denn auch der mittelmäßige Künstler bringt diese hervor, aber es wird seinen Bildern immer das Leben fehlen, versteht er nicht den individuellen Charakter der Person auszudrucken.

Zufälligkeiten, oder kleine Fehler des Gesichts, in sofern die Aehnlichkeit nicht darunter leidet, lassen sich mehr oder weniger durch Wendung des Kopfes vermeiden, aber auch die Stellung des Körpers trägt zur Charakterisirung der Person bei. Diesem Theile der malerischen Anordnung schenke man mehr Aufmerksamkeit, da-

mit jene Steifheit vermieden werde, die sich so häufig in Bildnissen findet. Auch das Colorit sey ein Gegenstand der Aufmerksamkeit des Bildnißmalers; denn es bezeichnet die verschiedenen Temperamente, Alter und Geschlecht; doch leistet der Künstler hier noch wenig, sucht er nur durch schöne Farben zu bestechen. Freilich gefallen sich die Menschen in der Verschönerung des Pinsels, doch der Maler geräth oft in Verlegenheit, Forderungen zu erfüllen, die er oft mit allem Kunstaufwand nicht befriedigen kann; aber Wahrheit soll sich nie verleugnen, die Farbe sich zur lebendigen gestalten, und nicht greller Auftrag des rothen Lackes das Incarnat der Wangen zerstören.

In der Bekleidung der Bildnisse wähle der Künstler mit Geschmack, und werde nicht Sclave fremder Mode, und selbst da, wo er auf den Zeitgeschmack verwiesen ist, interessire er so, daß sein Werk für alle Zeiten besteht. Warum sprechen uns die Bildnisse früherer Künstler so lebendig an? Darum, weil jene Meister sich bestrebten, wahr zu seyn, der Geschmack war noch nicht entartet, die Mode setzte durch ihren stündlichen Wechsel nicht in Verlegenheit, und einfach wie die Sitten war auch die Bekleidung.

Unter die frühern Maler, die sich in Bildnissen auszeichneten, verdient ohnstreitig Hans

Holbein [1]) zuerst genannt zu werden, dessen Werke, schon vor drei Jahrhunderten gemalt, noch immer in aller Vollkommenheit des Colorits erscheinen. Hier sind die Farben nicht nachgewachsen, kein Schiller bunter Tinten stört das Einfache des Colorits; treu der Natur wollte er darstellen, und so erscheint er als Muster späterer Künstler, die das Auge durch Farbenspiel zu bestechen suchen, und darüber die Wahrheit vernachlässigen. Seine Bildnisse, wenn gleich fleißig ausgeführt, ja, bis in die kleinsten Theile vollendet, erinnern mehr an einen sichern als ängstlichen Pinsel, und selbst die Bestimmtheit der Umrisse verräth Festigkeit der Hand. In den Stellungen ist aller Zwang vermieden, wie sich die Person im Leben zeigte, stellte er sie auf die Fläche, ohne auf malerische Wirkung zu sehen. Denn sein ganzes Streben war auf individuelle Wahrheit gerichtet, die er auch vollkommen erreichte. Daß er sich auch bedeutungsvoll in Compositionen mehrer Figuren zeigte, beweiset sein Meisterwerk in der Dresdener Gallerie, die Mutter Gottes mit dem Kinde, umgeben von der Familie des Basler Bürgermeisters Meyer.

Wie Albrecht Dürer [2]) in seinem Zeitalter als Maler heiliger Geschichten einzig da

1) Geb. zu Grünstadt in der Pfalz 1495. Gest. 1554.
2) Geb. zu Nürnberg 1471. Gest. 1528.

steht, so behauptet er auch als Bildnißmaler denselben Rang, ja seine Formen sind hier noch großartiger, und es ist noch mehr Fleiß auf die malerische Anordnung verwendet. Das Kolorit ist wahr, und bei aller sorgfältigen Ausführung ist hier jede Trockenheit vermieden. Mit vollem Rechte steht neben diesem Lucas Cranach, auch Müller oder Sunder [1]) genannt. Seine historischen Darstellungen, wenn gleich nicht frei von den Mängeln seines Zeitalters, haben doch viele Verdienste; aber berühmter ist er in den Bildnissen, vorzüglich der berühmten Männer aus der Reformation. Seine Ausführungen sind so fleißig, daß man jedes einzelne Har des Bartes sehen kann; allein diese Arbeiten verlieren in der Ferne von ihrer Wirkung nicht, wahr im Colorit, erheben sie sich von der Fläche.

Zu höherer Vollkommenheit erhob sich dieser Theil der Kunst durch Raphael und Tizian, und sie sind zugleich die Verbreiter eines vollkommenen Geschmacks, ohne das Charakteristische zu vernachlässigen. Unter den vielen Geschichtsmalern, die sich auch mit der Bildnißmalerei beschäftigten, widmete sich Tiberio Tinelli [2]) fast ausschließlich diesem Fach. Seine Bildnisse sind in großem Styl behandelt, wahr,

1) Geb. zu Kranach 1470. Gest. 1555.

2) Geb. zu Venedig 1586. Gest. 1638.

von Charakter und Colorit; die Führung des Pinsels ist trefflich und die Figuren treten heraus. Bei George Jamesone erkennt man in allen seinen Bildnissen den beobachtenden Künstler, der immer fortschreitend um so vollendeter erscheint. Mit zartem Pinsel vereinigt er die fleißigste Ausführung, und verschönert seine charaktervollen Darstellungen durch ein anmuthiges und harmonisches Colorit. Im Ganzen erkennt man in ihm den glücklichen Nachahmer des Rubens. Allein weit fruchtbarer in der Anzahl von Bildnissen, ist Michel Mirefelt [1]), denn nach Descamps lieferte er gegen 10,000, doch mehrentheils von kleinem Umfange, fleißig ausgeführt, und sie gewinnen durch ihr frisches und munteres Colorit. Ohnstreitig ist Anton Vandyk [2]) nach Tizian der größte Bildnißmaler; obgleich auch berühmt im geschichtlichen Theile der Kunst, verdient er doch ein höheres Lob in seinen Bildnissen, sie sind malerisch in Stellung, verschönert durch trefflich gezeichnete Hände, charakterisirt durch wahren Ausdruck, durch ein warmes anmuthiges Colorit gehoben, in einer leichten und freien Manier behandelt, und alle diese Vorzüge durch ein wundervolles Helldunkel noch gehoben.

1) Geb. zu Delft 1568. Gest. 1641.

2) Geb. zu Antwerpen 1599.

Neben Vandyk verdient Hyacinthe Rigoud [1]) zu stehen. Durch Nachdenken schuf er sich mehre Regeln, durch deren Anwendung er immer die größte Aehnlichkeit hervor brachte. Dieser Vortheil, und die Wahrheit seiner Ausführung, die sich sorgsam über alle Theile erstreckte, ohne der Hauptsache zu schaden, oder sclavisch zu seyn, geben seinen Bildnissen eine hohe Vollendung. Sich über alles Rechenschaft gebend, führte er alles mit eigner Hand aus, ja er bereitete selbst die Farben; daher auch die Frischheit seines Colorits. Auch seine Hände verdienen großes Lob. Nicolas de Largilliere [2]) zeigt in allen Gattungen der Malerei eine geschickte Hand; vorzüglich glänzt er in der Bildnißmalerei, und steht hier dem Vorhergehenden wenig nach. Die Behandlung seines Pinsels ist geistreich, das Colorit freundlich, und nächst der Aehnlichkeit sind seine Hände gut behandelt.

William Dobson [3]) und Sir Peter von der Faes, auch Lely [4]) genannt, bildeten sich beide nach Vandyk. Ersterer ist gefällig und kräftig in seiner Manier, die Köpfe haben Leben,

1) Geb. zu Perpignan 1659. Gest. 1743.
2) Geb. zu Paris 1656. Gest. 1746.
3) Geb. zu London 1610. Gest. 1647.
4) Geb. zu Soest 1618. Gest. 1680.

auch verstand er die Reize der Frauen durch seinen schmeichelnden Pinsel noch mehr zu erhöhen. Seine Werke haben viel Wahrheit. Der Zweite malte mehr im Zeitgeschmack, die weiblichen Bildnisse suchte er zu idealisiren, indem er sie bald als Nymphen bekleidete, bald sie als Schäferinnen erscheinen ließ. Würdevoller sind die männlichen Köpfe, in ihnen offenbart sich ein ausgezeichneter Künstler. Auch Sebastiano Bombelli [1]) erlangte einen großen Ruhm, so daß sich viele hohe Personen an fremden Höfen seines Pinsels bedienten. Aber merkwürdiger in diesem Fach ist Sir Gottfried Kneller [2]). Das Gewandte und Leichte in seinen Ausführungen, die schnelle Beendigung mit kühnem und leichten Pinsel, Colorit, Ausdruck und Zeichnung im edeln Styl, Alles vereinigt sich, ihn zu den größten Bildnißmalern zu stellen. Doch Gewinnsucht war Ursache, daß er schlechter endete als er begann; denn die vielen Bestellungen wurden in der Folge fabrikmäßig betrieben, und nur das Gesicht und die Hände sind von ihm, alles andere führten seine Gehülfen aus. Die mehresten bedeutenden Männer seiner Zeit sind durch seinen Pinsel verewigt.

---

1) Geb. zu Udine 1635.

2) Geb. zu Lübeck 1648. Gest. 1723.

Ein Zeitgenosse von Kneller, der oft mit ihm um die Palme rang, war John Riley [1]). Eigenthümlich in seiner Manier, folgte er nur der Natur, und indem er das Lebende genau beobachtete, gelang es ihm, den Geist und die Aehnlichkeit jeder Person in seine Bildnisse über zu tragen. Gleiches Verdienst besitzt auch sein Colorit. Eben so edle Grundsätze der Kunst besaß Sir Josua Reynolds [2]). Ihm lag daran, nur das Vortheilhafte und Wahre aufzufassen, und mit dem Schein von Leben auch den geistigen Charakter der Person zu vereinigen. So viele Schwierigkeiten ihm auch die ungünstige Bekleidung damaliger Zeit verursachte, wußte er doch einen malerischen Reiz über dieselbe zu verbreiten, und so erscheint jedes seiner Bildnisse in einer neuen schöpferischen Gestalt. Sein Styl ist eigenthümlich groß, das Colorit lebendig und kräftig, ohne grell zu seyn.

Bartolomeus van der Helst [3]), ein vorzüglicher Bildnißmaler. Seine Werke haben außer der Aehnlichkeit eine schöne und richtige Zeichnung, guten Vortrag des Pinsels und wahres Colorit. Wie sehr ihn seine Zeitgenossen achteten, bezeugen seine Gemälde im Stadthause

1) Geb. zu London 1646. Gest. 1691.

2) Geb. zu Plinigton 1723. Gest. 1792.

3) Geb. zu Harlem 1613.

zu Amsterdam, die Bürgermiliz, alles Bildnisse; ferner die vier Bürgermeister im Museo daselbst, wie auch ein ähnliches Werk von vierzehen Personen. Auch Vallerant Vaillant [1]) verdient aufgezeichnet zu werden. Er wurde nach Frankfurt berufen, wo er Kaiser Leopold den ersten malte. Gleichen Ruhm erwarb er sich am Hofe zu Paris.

Carl de Moor [2]) malte bald in der Kraft des Rembrands, bald mit dem zarten Pinsel des Vandyk. Seine Färbung ist wahr, die Ausführung fleißig; auch war er ein guter Zeichner. In gleichem Rang mit ihm steht Johann Franz Douven [3]); beide zeichneten sich durch berühmte Bildnisse aus, und sie gehören zu den ausgezeichneten Malern in dieser Gattung. Eigenthümlicher ist Johann Kupetzki [4]). Er malte zwar mit vieler Kraft, wenn er aber gleich die vorzüglichsten Coloristen Italiens studirte, so weicht seine Färbung doch von jenen ab; denn man vermißt die Reize darin, wodurch der Bildnißmaler interessirt. Freundlicher ist Anton Graff [5]), ja mit unter vortrefflich; seine Köpfe

---

1) Geb. zu Lille 1623.

2) Geb. zu Leyden 1656. Gest. 1738.

3) Geb. zu Roeremont 1665.

4) Geb. zu Pessing in Ungarn 1667. Gest. 1740.

5) Geb. zu Winterthur in der Schweiz 1736. Gest. 1813.

haben viel Wahrheit und sind frei und leicht behandelt. Pompeo Girolamo Batoni [1]) gehört zwar zu den Geschichtsmalern, allein die bedeutende Anzahl berühmter Bildnisse, die er mit aller Anmuth eines schönen Colorits und fertigem Pinsel ausführte, gibt ihm hier einen Platz.

Von der Manier aller übrigen Bildnißmaler abweichend ist Baltasar Denner [2]); bei ihm ist der größte Fleiß, die möglichste Vollendung, jede kleine Eigenthümlichkeit des Gesichts, sogar die Schweißlöcher der Haut sind sichtbar, und dennoch, so sehr man den Fleiß des Künstlers in der Nähe bewundert, verlieren seine Bildnisse nicht an Wirkung für die Ferne. Diese Sorgfalt der Ausführung erstreckt sich über die ganze Darstellung. Christian Seibald [3]) verfolgte denselben Gang wie Denner; auch sein Fleiß, jede Kleinigkeit der Natur treu darzustellen, und durch ein kräftiges Colorit sich über seine Vorgänger zu erheben, ist sichtbar; allein er erlangte nicht die Weichheit, sondern bleibt kälter und trocken. An diese beiden schließen sich Scipione Pulzone [4]) und Pietro Forchetti [5]),

1) Geb. zu Lucca 1708. Gest. 1787.

2) Geb. zu Hamburg 1685. Gest. 1749.

3) Geb. zu Mainz um 1700. Gest. 1744.

4) Geb. zu Gaeta 1600.

5) Geb. zu Mantua, starb 1613, im 78sten Jahre.

Die Bildnisse des Erstern sind so vollkommen beendet, daß man die, sich im Auge spiegelnden Gegenstände bemerkt, auch seine historischen Werke sind gleich fleißig ausgeführt. Der Andere stand durch sein schönes Colorit in so hohem Ruf, daß er sogar den Pulzone verdunkelte.

Schlachtenmalerei.

Wenn in der historischen Handlung die Hauptgruppe die Thätigkeit der übrigen Figuren bestimmt, so weicht die Schlachtenmalerei darin ab, daß hier das Interesse getheilt ist, und ob sie gleich zur Geschichte gehört, verbindet sie sich doch wieder mit der Landschaft; denn Letztere greift oft bedeutungsvoll in die Begebenheit, und dient auch zur Ausfüllung des leren Raums.

In der Schlacht ist gleiche Kraft vertheilt; Kühnheit des Angriffs und muthiger Widerstand sind sichtbar, und je heftiger hier der Angriff wüthet, und die Streiter sich durch Ausdruck und Stellungen auszeichnen, um so mehr gewinnt die Handlung an Wahrheit. Verbindung und Bau der Gruppen gehören zur malerischen Anordnung, letztere lassen sich im Gedränge des Gefechts durch Pferde erleichtern. Eine feurige Einbildungskraft, richtige Zeichnung der Menschen und Thiere, und ein kräftiges Colorit, sind hier nothwendige Bedingung.

Die Darstellungen von Schlachten ordnet man in zwei Abtheilungen. Die erste begreift die Schlachten im großen Styl; dahin gehören die Schlacht des Constantin von Raphael, durch Giulio Romano ausgeführt, und die Schlachten des Alexander, von Le Brun, wie auch die Schlacht der Römer und Sabiner, von Giuseppe Cesari, zu Rom, und die Amazonen-Schlachten von Rubens, u. a. Die zweite Abtheilung begreift alle diejenigen, welche Scharmützel, Ueberfälle, Hinterhalte, und jede Art kleiner Treffen darstellen. Da hier oft nur wenige Reiter und Soldaten zu Fuß die Aufmerksamkeit beschäftigen, so wird dem Künstler die Anordnung um vieles erleichtert, indem er sich des Feuergewehres bedienen kann, wo durch den Dampf manche Theile heraus gehoben, andere wieder versteckt werden. So sehr sich auch diese Darstellungen von der frühern Art Krieg zu führen unterscheiden, so gewinnt hier die malerische Wirkung unstreitig; nur darf der Künstler nicht aus der Idee arbeiten, denn wer kann sich in eine solche Situation mit aller Wahrheit versetzen, wenn sie ihm in der Wirklichkeit noch nicht vorschwebte? Unter den vorzüglichsten Meistern in dieser Gattung, nennen wir zuerst:

Johann Stradanus [1]). Er verbreitete sich über mehre Gattungen der Malerei; vor-

---

1) Geb. zu Brügge 1536.

züglich lieferte er Schlachten, sowohl in Gemälden als Tapeten, die mit vielem Feuer ausgeführt sind, und schilderte in diesen die Begebenheiten des Herzogs Cosmus. Doch bei allem Genie und aller Fertigkeit der Hand, ist er vom Manierirten nicht frei, auch wünscht man die Pferde weniger plump. Sein Schüler Antonio Tempesta [1]) zeigt gleiche Mängel in den Figuren und Pferden; aber seine Anordnung ist besser, und Ausdruck, Leben und Bewegung ersetzen den Mangel eines guten Colorits. Die vielen radirten Blätter, die er in dieser Gattung lieferte, geben den besten Beweis seines feurigen Genies. Ein fertiger Schlachtenmaler war Hans Snellink [2]); er lieferte vorzüglich Scenen aus den Niederlanden, und wußte den Rauch und Dampf mit vieler Wirkung in seinen Gemälden anzubringen. Auch Hans Bocksberger [3]) machte sich berühmt. Seine Gemälde auf Kalk und in Oel sind voll Leben, das Colorit ist kräftig und der Pinsel leicht. Mannichfaltiger in seinen Darstellungen ist Jesaias van de Velde [4]); bald findet man in seinen Darstellungen Scharmützel, Räuberanfälle, bald ländliche Gegenden mit Ruinen. Oft malte er die Figuren in die Land-

1) Geb. zu Florenz 1555. Gest. 1630.

2) Geb. zu Mecheln 1554. Gest. 1638.

3) Malte um 1560 zu Salzburg.

4) Ein Holländer, malte 1626 zu Harlem.

schaften anderer Meister; seine Werke sind sehr geschätzt. Ein verdienstvoller Schüler von diesem ist Johann Asselyn [1]). Da von ihm mehr die Rede ist, so wird nur bemerkt, daß er Angriffe und Schlachten mit vielem Feuer ausführte.

Peter Snayers [2]) malte Geschichte und Landschaften, zeichnete sich aber besonders in Schlachten aus. Seine Zeichnung ist richtig, das Colorit mit Rubens verwandt; viele seiner Werke findet man in der Gallerie zu Wien. Ein Meister von sehr fleißiger Vollendung war Robert von Haeck [3]). Seine kriegerischen Darstellungen mit kleinen Figuren sind sehr richtig gezeichnet, und durch das schönste Colorit gehoben. Cornelius de Wael [4]) ist wahr in dem mannichfaltigen Ausdrucke; Furcht und Schrecken, der Schmerz der Verwundeten, und überhaupt alles, was das Gemüth ergreift, wußte er in seine Gemälde über zu tragen, die im Ganzen viele Verdienste haben.

Zwei vorzügliche Schlachtenmaler sind Aniello Falcone [5]) und Jacques Courtois [6]).

1) Geb. zu Antwerpen. Starb 1660.
2) Geb. ebendaselbst 1593. Gest. 1662.
3) Geb. daselbst 1609.
4) Geb. daselbst 1594.
5) Geb. zu Neapel 1600. Gest. 1665.
6) Geb. zu St. Hyppolite in Franche Comte 1621. Gest. 1676.

Die Werke des Erstern sind selten und von großem Werth, selbst Courtois bemühte sich, zwei Gemälde von ihm zu erhalten, wofür er ihm zwei andere Arbeiten von sich übersenden wollte. Obgleich in einem großen Ruf, und Oracolo delle Bataglie genannt, so steht Courtois doch höher. Früher selbst Soldat, wußte er in seinen Darstellungen alle Scenen des Krieges zu vergegenwärtigen; nichts scheint darin gesucht, die Kühnheit des Angriffs, die Wuth des Gefechts, alles scheint wirkliche Begebenheit; denn gleich kühn beginnt und endet der Künstler. Bei dem Drange seiner Ideen, denen der Pinsel eben so leicht folgte, konnten wohl kleine Fehler in der Zeichnung entstehen, aber die Meisterschaft des Ganzen, das kräftige Colorit, und die malerischen Hintergründe, setzen ihn unter die ersten Muster in dieser Gattung. Einer seiner würdigsten Schüler ist Joseph Parrocel[1]). Dieser, ohne je einer Schlacht beizuwohnen, besaß alle Eigenschaften eines Malers in diesem Fach, wozu ihm wahrscheinlich die Werke seines Meisters in seinen Darstellungen den richtigen Weg bezeichneten. Hier findet man alle Figuren in Thätigkeit, und jede hat den bestimmten Ausdruck. Der Pinsel ist leicht und fest, das Colorit lebendig, und das Licht oft meisterhaft benutzt. Bei dem Feuer seiner Einbildungskraft, und dem

---

1) Geb. zu Brignole in der Provence 1648. Gest. 1704.

schnellen Gange seines Pinsels, übersah er oft Unrichtigkeiten in der Zeichnung.

Anton Franz van der Meulen [1]), ein Schüler von Peter Sneyers, bildete Märsche, Feldschlachten und Belagerungen aus der Zeit Ludwig des vierzehnten; diese haben wegen ihrer genauen Bezeichnung der Lokalität um so mehr Verdienste. Gute Zusammenstellung, richtige Zeichnung der Pferde, wahres Colorit, und leichte Behandlung des Pinsels, verdienen alles Lob. Unter ihm vervollkommnete sich Johann van Huglenburch [2]). Auch hier findet man Märsche, Angriffe und Schlachten. Die Situation, der Charakter der Krieger von verschiedenen Nationen, alles ist gut ausgedruckt. Richtige Zeichnung, wahres und kräftiges Colorit und die Treue seiner Darstellungen, setzen ihn unter die ausgezeichnetsten Künstler. Allein über ihn erhebt sich Philipp Wouvermann [3]); denn dieser ist groß in allem, was er darstellte. Sind es Vergnügungen der Jagd, Reitbahnen, oder ernste Scharmützel und Feldschlachten, immer ist er der Meister, der zum Frohsinn stimmt, oder mit Furcht und Schrecken erfüllt. Ganz vorzüglich bewundert man die Vollendung

1) Geb. zu Brüssel 1634. Gest. 1690.

2) Geb. zu Harlem 1646. Gest. 1733.

3) Geb. daselbst 1620. Gest. 1668.

in seinen Werken. Die Figuren und Pferde sind gut gezeichnet, ja die letztern unverbesserlich, das Colorit ist kräftig und frisch, die Farben sind markig aufgetragen, und das Helldunkel von wundervoller Wirkung. Die Landschaften, Lüfte, Fernen und Bäume sind treue Nachahmung der Natur, und obgleich bei seinem Leben seine Werke gering bezahlt wurden, so erstaunt man um so mehr, daß nach seinem Tode ein Gemälde von ihm, der Pferdestall, für 14,560 Livres erkauft wurde.

Ein Nachahmer des van der Meulen war Karl Breydel [1]. Gleich geschickt in Darstellungen von Landschaften und Scharmützeln, und guter Zeichner der Figuren, lieferte er doch Werke von verschiedner Güte; allein das rege Leben, das sich darin ausspricht, und die Leichtigkeit der Ausführung machen die Mängel weniger bemerkbar. Nicht minder verdienstlich ist Dirk Maas [2], Schüler von Huglenburch. Außer seinen Schlachtstücken malte er Landschaften und andere Gegenstände.

Schließlich nennen wir Heinrich Verschuuring [3]) und Georg Philipp Rugen-

1) Geb. zu Antwerpen 1677. Gest. 1744.

2) Geb. zu Harlem 1656.

3) Geb. zu Geraum 1627. Gest. 1690.

das [1]). Ersterer malte Märsche, Angriffe, Schlachten und Stürme, überhaupt das Elend des Krieges in den mannichfaltigsten Situationen. In ihm vereinigten sich alle Eigenschaften eines guten Schlachtenmalers, und er konnte um so wahrer darstellen, da er die Scenen des Krieges oft in der Wirklichkeit sah. Seine Figuren und Pferde sind zu loben. Der zweite bildete sich nach Bourguignon und Tempesta, und fand später selbst Gelegenheit bei der Belagerung von Augsburg 1704, den Krieg in der Wirklichkeit kennen zu lernen. Sein Styl ist keck und frei, Zeichnung der Figuren und Pferde richtig, auch das Colorit nicht ohne Verdienste. Außer seinen vielen Gemälden, die sich in allen Gallerien befinden, verdienen seine radirten Blätter gleiches Lob.

Thiermalerei.

Wenn diese Gattung unter der Schlachtenmalerei steht, so behauptet sie doch einen höhern Rang als die Landschaft, und diese nur als Mittel bleibt jener untergeordnet. Bei Darstellung der Thiere sind schon Gang, Stellung, und Bewegung, so wie Neigungen und Leidenschaften charakteristisch; die Verhältnisse aller Theile zu einander, so wie der Ausdruck, —

1) Geb. zu Augsburg 1666. Gest. 1742.

wenn auch nur sinnlicher, — muß richtig bestimmt seyn, und hierzu ist das Studium der Anatomie unentbehrlich. Die Darstellung wilder Thiere, vorzüglich im Kampfe, ist für den Künstler um so schwieriger, da sich selten Gelegenheit findet, solche Situationen zu beobachten, und nur eine lebendige Einbildungskraft vermag dieselbe fest zu halten; und dennoch beseitigten mehre große Meister diese Schwierigkeiten, und suchten, durch ein historisches Interesse, das Uebergewicht der physischen, oder moralischen Kraft darzustellen. Rubens, kühn und groß in allen seinen Werken, lieferte ein Beispiel ersterer Art in dem Kampfe eines Asiaten mit dem Löwen. Der Löwe ist auf dem Rücken des Pferdes, das sich hoch bäumt, gesprungen, und packt den Reiter von hinten, der sich nur schwach mit seiner Lanze vertheidigt; der Ausdruck dieser Darstellung ist schauderhaft und wahr. Mehr abgewogen sind die Kräfte in einer andern Darstellung, wo mehre Reiter und Fußknechte im Kampfe gegen ein Wallroß, unter dessen Füßen sich ein Krokodill hervor windet, den wahrscheinlichen Sieg erhalten. Diese und noch ähnliche Werke benehmen der Handlung den schrecklichen Eindruck ohnmächtiger Vertheidigung. Martin de Vos [1]) ist auch großartig in Behandlung wilder Thiere; doch hier verschwindet die Furcht vor denselben, denn Tiger

1) Geb. zu Antwerpen 1520. Gest. 1604.

und Krokodille liegen friedlich in Gesellschaft von Nymphen beisammen, oder man erkennt den Muthwillen, wo Pan an einen Baum gelehnt, drei Tiger zum Kampf auffordert, von Syrinx aber daran gehindert wird. Dieser Meister, in mehren Gattungen der Malerei ausgezeichnet, wenn gleich nicht edel in der Zeichnung, doch groß von Ideen, verband mit einem angenehmen Colorit eine leichte Behandlung des Pinsels.

In den Gemälden des Franz Sneyders[1]) verschwindet die Furcht vor der Gefahr völlig; bald findet man Jäger mit vielen Hunden, die einen Bären packen, oder Hetzen mit Hirschen und wilden Schweinen. Die Zeichnung in diesen Thieren ist streng richtig, Colorit und Pinsel angenehm und leicht, und mit letzterm verstand er Hare und Borsten meisterhaft zu behandeln. Rubens genauer Freund, lieh er oft demselben seinen Pinsel zu den Hintergründen, oder jener zierte dessen Darstellungen mit Figuren. Mannichfaltiger in Darstellung wilder Thiere, doch von kleinerem Umfang, und weniger Maler, als Zeichner und Stecher, ist Johann Elias Riedinger[2]). Sein Talent, alle bekannten Thiere und Vögel in ihren mannichfaltigen Charakteren, ja man kann sagen, sprechend darzu-

1) Geb. zu Antwerpen 1579. Gest. um 1657.

2) Geb. zu Ulm 1695. Gest. 1767.

stellen, ist bewunderungswürdig, nichts entging seiner Aufmerksamkeit, alles ist richtig gezeichnet, die Anatomie wahr angegeben, und der Ausdruck von der größten Wuth im Kampfe bis zur Ruhe des schüchternen Wildes bezeichnet. Selbst mit der Jagd genau bekannt, beobachtete er die jagdbaren Thiere in Wäldern und Schluchten, und stellte den Hirsch in allen Situationen und den schwersten Stellungen dar. Seine Zeichnungen, oft mit Kreide, sind zart und fleißig behandelt, und seine malerische Radiernadel drückt Pelz und Hare meisterhaft aus. Die Beleuchtung in seinen Werken ist zusammen gehalten, von guter Wirkung; kurz er gehört in seiner Behandlung zu den ausgezeichnetsten Meistern. Nur George Stubbs macht ihm diesen Ruhm streitig; wenn gleich nicht so fruchtbar als jener, ist doch große Meisterschaft mit Wahrheit in ihm vereinigt, und das Mannichfaltige neuer Situationen erhöht das Interesse. Bald vertheidigt sich ein Pferd gegen einen andringenden Löwen, oder sucht den angreifenden Stier von sich abzuhalten, oder ein Löwe zerreißt einen Hirsch u. s. w. Eben so geschickt in mannichfaltiger Darstellung der Jagd, zeichnete er auch vortreffliche Pferde.

Landschaftsmalerei.

Die Landschaft ist nur dann selbstständig, wenn ihr die Staffage untergeordnet ist, und

wie in der Geschichtsmalerei, sind hier dieselben Bedingungen zu beobachten. Denn auch hier ordnet der Künstler, beleuchtet, und sorgt für den bestimmten Ausdruck; nur mit dem Unterschiede, daß hier als Material, Massen und Bäume zu bearbeiten sind, die nach ihrem Charakter und ihren Eigenschaften genau bestimmt werden; denn im Ganzen ist noch wenig gethan, den Felsen als einen Stein zu behandeln, sondern die Form desselben, seine schroffen und stumpfen Brüche, bestimmen dessen Gattung; auch läßt sich der Baum nicht durch bloße Blätter bezeichnen, da ihn auch schon der Stamm, die Verästung der Zweige, die entweder in scharfen eckigen Krümmungen, oder mehr gestreckt, sich ausbreiten, in den starken oder schwachen Laubparthien, bezeichnen.

Nicht jede Landschaft, An- oder Aussicht, die uns in der Natur vergnügt, ist in die Darstellung mit gleichem Erfolg überzutragen. Hier will das Auge ein Ganzes übersehen, ja es findet nur dann Befriedigung, wenn die dichterische Anordnung die Theile der Natur verbindet. In der malerischen Anordnung berücksichtige man, daß die Parthien in einander greifen, die Flächen sich durch Erhöhungen unterbrechen, und der fortgesetzte Baumschlag keine gerade Linie bildet. Bei der Beleuchtung bediene man sich großer Massen, und beobachte vorzüglich, daß

die heitre oder trübe Luft den Ton der Landschaft bestimme.

Bei Aufnehmung einer Landschaft nach der Natur ist nur der Theil aufzufassen, den das Auge in gerader Richtung, ohne den Kopf zu wenden, erblickt; jede Entfernung von dieser Regel ist fehlerhaft, denn im Bilde muß man mit einem Blick das Ganze übersehen können; hier wird aber der Beschauer in die Nothwendigkeit versetzt, gleich dem Zeichner, den Kopf nach mehren Seiten zu wenden.

Es ist überhaupt nöthig, den Standpunkt näher zu bestimmen, der bei Betrachtung des Gemäldes zu nehmen ist, will man sich der vollen Wirkung desselben beim ersten Blick erfreuen. Das Gemälde im eingeschloßnen Rahmen ist nicht anders als eine Ansicht durch ein geöffnetes Fenster zu betrachten, die aber von der Mitte aus zu übersehen ist. Die Ausführung der Darstellung, mehr fleißig oder frei, bestimmt den Fernepunkt, und die richtige Auffindung desselben, versetzt in die beabsichtigte Täuschung. —

Ist die Landschaft offen, so daß man sie bis in die fernen Berge verfolgen kann, so wähle man keinen zu hohen Standpunkt, oder Anhöhe zur Aufnahme, denn mit dem Standpunkte muß der Fernepunkt gleiches Verhältniß haben, weil nach letzterm sich alle Linien der Perspective richten. Bei Befolgung des Gegentheils

würde der Uebelstand entstehen, daß die Endlinien eines Gebäudes, eine viel höhere Richtung als die Vordern erhalten, ein Fehler, der nur bei topographischen Aufnahmen zu entschuldigen ist, wo man alle Gegenstände übersehen muß.

Die Natur ist in Darstellung der reichhaltigsten Stoffe unerschöpflich; allein der Künstler steht noch auf der niedern Stufe, der seinen Landschaften nicht einen bestimmten Charakter gibt, und nicht zugleich in der Anschauung einen angenehmen Eindruck bewirkt, der in Auswahl einer schönern Natur, durch ein ungewöhnliches Interesse, durch mannichfaltige Erscheinungen, bald zum Freundlichen, Ernsten, und Erhabenen sich steigert, bald in die Wirklichkeit versetzt, oder sich zum poetischen Schwung erhebt. Zwar bleibt das Material, wodurch der Landschaftsmaler interessirt, immer dasselbe; aber die geschickte Verarbeitung und Benutzung des Mannichfaltigen zu einem Ganzen erhebt ihn über die gewöhnliche Klasse. In diesem Geiste bildete Poussin jene berühmte Landschaft, bekannt unter dem Namen Arkadien, wo die Grabschrift des Sarkophag die Worte enthält: Et in Arcadia ego. Auch Geßner wußte seiner Schweizernatur mit ihren Felsen, Thälern und Wasserfällen einen größern Reiz zu geben, indem er sie durch seine freundlichen Idyllen und Schäferscenen verschönerte.

Die Landschaft, als Gegend nur für sich betrachtet, kann sich nur durch Staffage und Beiwerke zu einer höhern Bedeutung erheben; denn sey der Künstler in seiner Ausführung noch so fleißig, immer wird uns das Kunstwerk unbefriedigt lassen, so lange wir Menschen darin vermissen; zwar verlangt man, um die Selbstständigkeit der Landschaft zu sichern, daß ihr die Staffage untergeordnet sey, auch bleibt sie es, so lange nur wenige Figuren die Stille der einsamen Gegend unterbrechen; aber selbst diese Figuren sind als Maßstab des Umfangs und der Größe der Umgebung zu betrachten, und ihre Kleidertracht versetzt uns sogleich in das Land und die Gegend, was nicht immer die Gattung von Bäumen, Gesträuchen und Pflanzen vermögen.

Die nordischen Gegenden, die Kreideberge auf Rügen, der Rhein mit seinen Rebenufern, Felsen und heitern Lüften; die Schweiz mit ihren Glätschern, die Niederlande mit ihren flachen Gegenden, haben alle ihren eigenthümlichen Charakter, und das Oertliche des Landes ist leicht zu erkennen. Wende man aber den Blick in die italienischen Gefilde; sehe hier das Blau des Himmels, die üppige Vegetation des Bodens, mit seinen Pinien, Kastanien, Myrthen und alten Denkmälern, überall eine schönere Natur, durch die Kunst noch mehr gehoben, wo Geschichts- und Landschaftsmaler in einander grei-

fen; hier zeigt sich dem Künstler ein größeres Feld, denn wo die Natur ihre Gaben reichlich darbietet, führt sie auch zu den höhern Erscheinungen, die das Gemüth mit Bewunderung erfüllen.

So wie sich in Italien die Geschichtsmalerei am vollkommensten zeigte, und ihr Einfluß auf andere Länder gleich wohlthätig wirkte, eben so kam auch hier die Landschaft zu ihrer Vollkommenheit; denn schon durch Tizian gewann sie an Größe des Styls, er gab dem Baumschlage mehr Abwechslung, und wenn wir auch von ihm noch keine eigentlichen Landschaften besitzen, so ist schon der Hintergrund in jenem berühmten Bilde, der Tod des heiligen Petrus, ein vollkommenes Landschaftsgemälde, freilich nur nach Umständen bestimmt. Noch abwechselnder ist die Landschaft in der Darstellung: Jupiter und Antiope. Die beiden Brüder Mathias und Paul Bril waren die ersten, die in Italien sich einzig der Landschaft widmeten; aber den Carracci, und vorzüglich dem Annibale ward es vorbehalten, diesem Theile der Malerei mehr Geschmack und Abwechslung zu ertheilen. Nicht minder glücklich waren Lanfranco, Dominichino und Albani; auch Francesco Mola und Giambattista Viola lieferten in dieser Gattung Meisterwerke. Dominichino malte letztern die Staffage. Aber im vollkom-

meysten Charakter des erhabenen Styls und poetischer Gedanken erscheint Poussin; an ihn schließen sich die drei ersten Lichter der italienischen Landschaftsmalerei, Claude Lorrain, Dughet, und Salvator Rosa.

Der Landschaftsmaler benutzt die Elemente, um die verschiedenen Ereignisse der Natur auszudrucken. So bildet er das Erhabene im Auf- und Niedergang der Sonne, oder die Erscheinung des Regenbogens nach Gewitterregen, oder er wird wie Poussin Dichter, in der Verheißung des Abraham, wo vor der Nähe der Gottheit, wie im Gewittersturm, die Bäume ihre Gipfel beugen. Das Furchtbarerhabene offenbart sich im Gewittersturm, wo der Bliz Bäume zersplittert, und Waldströme verwüstend einherstürzen. Auch im tobenden Mer, wo die Wellen sich mit den düstern Wolken vereinigen, oder sich in Abgründe verlieren, und die Brandung die Felsen zu zertrümmern scheint, während der schlängelnde Bliz die Gegenstände erleuchtet.

Der Landschaftsmaler der nur auf die Natur verwiesen ist, wird dennoch durch Reiz der Neuheit, durch fortwährende Abwechslung, und, bewegt er sich auch nur in den beengenden Grenzen seines Vaterlandes, wie so viele Niederländer, unerschöpflich in seinen Darstellungen bleiben, und fehlt ihm auch das hohe Talent der Dichtung, sein richtiges Gefühl weiß auch dem Ein-

fachen eine malerische Seite abzugewinnen. Welche Abwechslungen gewähren nicht die Tages- und Jahreszeiten, eben so verschieden im Tone eines mannichfaltigen Colorits. So verbreitet der Morgen einen viel kältern Ton über die Landschaft als der Abend. Dort erscheint das Blau des Himmels viel heller gefärbt, begrenzt durch ein mattes Gelbroth, die Berge, halb bedeckt durch den durch das Thal ziehenden Nebel, sind grau-blau, und nur der Vorgrund mit seinen Bäumen und üppigen Pflanzen, ist durch die nähere Einwirkung der Sonne, wärmer gehalten.

Ganz verschieden von jener ist das Colorit der Abendlandschaft; die Färbung der Luft ist ein schöneres Dunkelblau, die Wolken und Ferne, durch die Strahlen der Sonne gefärbt, spielen bei niederm Stande derselben mehr ins Rothe, oder Goldgelbe. Die Berge, die den Horizont begrenzen, sind duftig und violet. Eine gleiche Wohlthätigkeit der Wärme, verbreitet sich über Felsen und Felder, der Wechsel der Tinten ist mannichfaltiger, und der ganze Lokalton unterscheidet sich vom Morgen. Auch der Herbst, durch den mannichfaltigen Wechsel des Colorits, durch die Vergnügungen der Jagd, die diese Landschaften beleben, gewährt viel Eigenthümliches. Nicht weniger ist die Winterlandschaft in ihrem melancholischen Erscheinen, als Contrast der Uebrigen, zu bearbeiten.

Die ersten Landschaftsmaler die diese Gattung in Italien und vorzüglich in Rom ausübten, waren die beiden Brüder Matthäus [1]) und Paul Bril [2]). Ersterer malte im Vatikanischen Pallast verdienstliche Landschaften in Fresko, wurde aber von Paul übertroffen. Dieser war aufmerksam auf die Behandlung des Tizian und der Carracci, und indem er ihre Vorzüge benutzte, verbesserte er seinen Geschmack, doch gefallen seine kleinen Werke mehr als die von großem Umfange. Die Behandlung ist im Ganzen gut, doch der Ton zu grün. Einen Uebergang von diesem bis zur höchsten Vollendung finden wir in Claude Gelée genannt Claude Lorrain [3]). Kein Maler verstand mehr wie er, die Natur in ihren mannichfaltigen Erscheinungen auszudrucken; sey es Auf- oder Niedergang der Sonne, immer sind die Wirkungen gleich der Wirklichkeit. Er ist groß in Darstellungen von Seeprospecten und Landschaften, in diesen sind die Bäume richtig bezeichnet, üppig in den Parthien, und so locker behandelt, daß sich die Zweige zu bewegen scheinen. Sein ganzes Colorit ist der Natur gemäß, das Licht zusammen gehalten, und von großer Wirkung und die Führung des Pinsels fleißig, ohne ängstlich.

---

1) Geb. zu Antwerpen 1550. Gest. 1584.

2) Geb. daselbst 1556. Gest. 1626.

3) Geb. zu Toul in Lothringen 1600. Gest. 1682.

zu seyn. In seinen Compositionen ist überhaupt die Phantasie mit der Natur innig vereint. Da er die Figuren nicht vorzüglich zeichnete, so verfertigten dieselben mehrentheils Ph. Lauri und Courtois.

Caspar Dughet, genannt Poussin [1], Schüler und Vetter von Nicolaus Poussin, steht dem Lorrain am nächsten. Den Stoff zu seinen Darstellungen gaben ihm die heitern Umgebungen von Tivoli, Frescati und Albano, doch ist er nicht sclavischer Nachahmer der Natur, auch er wußte deren Erscheinungen zu einer höhern Absicht zu benutzen. Er ist schnell in der Ausführung, abwechselnd in der Charakterisirung der Bäume und Blätter, doch ist seine Farbe in diesen zu eintönig grün. Die Staffage, mehrentheils aus der Fabelzeit entliehen, und mit vielem Fleiße ausgeführt, gibt seinen Landschaften vielen Reiz, und sie sind mit dem Ganzen so übereinstimmend, daß der beabsichtigte Totaleindruck dadurch nicht gestört wird. Ganz verschieden von ihm ist Salvator Rosa [2]. Mehr eingenommen für das pikante und scharf Bezeichnete, spricht ihn die heitere Natur weniger an, und er gefällt sich mehr im Schaudererregenden und Furchtbaren, in öden wilden Ge-

---

1) Geb. zu Rom 1613. Gest. 1675.

2) Geb. zu Renella bei Neapel 1615. Gest. 1673.

genden in Felsgründen, in denen sich Bewaffnete befinden. Sein Colorit, mehr ins braune fallend, gibt diesen Gegenständen noch mehr Ernst. Das Licht ist gut gehalten, die Figuren sind leicht, und mit vielem Ausdruck hingestellt, und der fertige Pinsel stimmt zum Ganzen.

Johann Both [1]) bildete sich nach Lorrain; wenn gleich nicht so vollkommen als der Meister, ist sein Colorit doch reizend und frisch, auch die Lüfte sind von trefflicher Wirkung. Sein Bruder Andreas [2]) staffirte seine Landschaften in der Manier des Bamboccio. Auch Johann Asselyn [3]) und Hermann Swanevelt [4]) wählten Lorrain zu ihrem Muster. Ersterer stellte Geschichte meisterhaft dar, aber vorzüglich glänzen seine Landschaften mit Alterthümern, durch Figuren und Thiere belebt. Der andere stand seinem Meister auch nach, übertraf aber denselben in der Staffage. Uebrigens ist sein Colorit gut, und der Baumschlag charakteristisch. Der Einfluß beider Künstler nach der Rückkehr in ihr Vaterland, war von wesentlichem Nutzen für die Landschaftsmalerei; man entwöhnte sich der bisher dunkelbraunen Manier, und entfernte so-

1) Geb. zu Utrecht 1610. Gest. 1650.
2) Geb. daselbst 1609. Gest. 1650.
3) Geb. in Holland um 1610. Gest. 1660.
4) Geb. um 1620. Starb zu Rom.

wohl die grünen Tinten des Paul Bril, als auch den zu blauen Ton.

Wilhelm Nieland [1]) bildete sich unter Paul Bril, und ahmte dessen Geschmack nach. Seine Landschaften sind mit Tempeln, Triumphbögen und Ruinen des alten Roms geschmückt. Auch Roland Saveri [2]) ist hier zu nennen; seine Werke haben die Ausführung des Paul Bril, doch bearbeitete er andere Gegenstände. Hier herrscht wilde Natur von Wäldern umgeben, Wasserfälle stürzen von Felsen, und reißende Ströme drängen sich durch Schluchten. Figuren und Thiere sind gut, doch ist der blaue Ton zu vorstechend. Sein Schüler Albert von Everdingen [3]), den auch Peter Molyn unterrichtete, ist in seinen Darstellungen noch ernster; er benutzt die Natur in Ruhe und Bewegung, seine Landschaften, Seeströme und Sehäfen sind gleich trefflich, Luft und Ferne gut behandelt, so auch die Staffage. Gleich ihm verwendete Ludwig Agricola [4]) die Kräfte der Elemente. In seinen Landschaften ist alles in Erregung; Gewitter, Regen, Schnee, Auf- oder Niedergang der Sonne sind die Gegenstände der Schil-

---

1) Geb. zu Antwerpen 1584. Gest. 1635.

2) Geb. zu Courtrai 1576. Gest. 1639.

3) Geb. zu Alkmar 1621. Gest. 1675.

4) Geb. zu Regensburg 1667. Gest. 1719.

derung. In jeder Darstellung zeigt sich der beobachtende Künstler, und die zweckmäßige Benutzung dessen, was sich seinen Blicken zeigte. Auf gleiche Weise schildert Joseph Orient [1]) Sturm, Gewitter und Regen; seine Landschaften sind gut ausgeführt. Leng und Janecker malten ihm die Figuren. Sein Lehrer Anton Faistenberger [2]), war Nachahmer des Caspar Dughet. Hier zieren oft Gebäude die Landschaften, oder er führt in Wildnisse mit Wasserfällen. Bredael malte seine Staffage. In düstre Nebel, die vor der Sonne verschwinden, oder in täuschenden Lüften, zeigt sich Ludwig de Vadder [3]), der durchsichtige Wasserspiegel ist zu loben, mehr als die Behandlung des Baumschlags.

Hermann Zaft-Leeven [4]) ist heiter und freundlich, klar in Luft und Ferne, duftig und warm, überhaupt Meister in der Luftperspective; trefflich in Wahl und Zusammensetzung; lieferte Ansichten von Utrecht und vom Rhein. Neben ihn verdient Adam Elsheimer [5]) gestellt zu werden, da er auch nur Darstellungen von klei-

1) Geb. zu Buebach in Niederungarn 1670. Gest. 1747.
2) Geb. zu Innsbruck 1678. Gest. 1722.
3) Geb. zu Brüssel um 1560.
4) Geb. 1609. Gest. 1685.
5) Geb. zu Frankfurt 1574. Gest. 1620.

nem Umfang lieferte, aber diese belebte er mit historischen oder mythologischen Gegenständen, oder mit alten Denkmälern Roms. Obgleich seine Ausführungen fleißig sind, so verrathen sie doch auch Größe des Styls. Sein Nachahmer war Cornelius Poelenburg [1]). Bald sieht man von ihm freundliche Aussichten mit römischen Ruinen, oder badende Nymphen und Satyrn, auch andere aus der Fabel entliehene Gegenstände. Seine Gemälde sind harmonisch gehalten, das Colorit ist anmuthig und warm, und die Ausführung geschmackvoll. Seine Figuren haben die Größe einiger Zolle, alle, die dieses Maß überschreiten, sind weniger gut.

Pieter Balten [2]) nähert sich in seiner Behandlung mehr dem Peter Breugsel; in seinen landschaftlichen Darstellungen findet man bald Kirmessen von kleinen Figuren, auch Jahrmärkte, deren Ausführung sehr zu loben ist. David Vinkenbooms [3]) ist mehr finstergrün in seinen Landschaften, doch diese werden durch die erfreulichen Geschichten gehoben, welche Rottenhammer hinein malte. Peter Rysbreck [4]) bildete seinen landschaftlichen Styl nach

1) Geb. zu Utrecht 1586. Gest. 1660.
2) Geb. zu Antwerpen um 1540.
3) Geb. zu Mecheln 1578.
4) Geb. zu Antwerpen um 1657.

Poussin, obgleich vortrefflicher Figurenzeichner, bleibt er doch hinter jenem Meister. Näher kam Franz Bloemen genannt Orizonte[1]) dem Caspar Dughet. Er malte die schönen Umgebungen Roms, und Wasserfälle, in denen sich der Regenbogen spiegelt. Seine Werke sind sehr geschätzt. Mehr zu Castiglione und Salvator Rosa neigt sich Adrian von der Kabel[2]); er lieferte treffliche Landschaften, Gestücke und Thiere. Ob man ihn gleich zu den ersten Meistern stellt, so ist die Haltung des Ganzen doch zu dunkel.

In den Werken des Adam Pynacker[3]) ist Alles bestimmt, Alles Charakter. Stämme und Laubparthien der Natur treu, Luft und Ferne duftig und klar, und der italienische Einfluß wirkt auch vortheilhaft auf sein Colorit. Von noch größern Talenten ist Cornelius Huismann[4]). Seine Landschaften sind im italienischen Geschmack und eine schöne Auswahl der Natur. Er ist bestimmt, ohne kleinlich zu seyn, und so täuschend, daß man die Steinchen von den trocknen Sandbergen herunter fallen zu sehen glaubt. Bald malte er die landschaftlichen Hintergründe

---

1) Geb. zu Antwerpen 1656. Gest. um 1740.
2) Geb. zu Ryswick 1631. Gest. 1695.
3) Geb. zu Pynacker bei Delft 1621. Gest. 1673.
4) Geb. zu Antwerpen 1648. Gest. 1727.

für andere Meister, bald die Figuren in die Landschaften anderer. Nicht minder gehört Jacob van Artois [1]) unter die ausgezeichneten Landschafter; seine Bäume haben schöne Lagen, die Lüfte sind klar und leicht, in mannichfaltiger Abwechslung. Die Vorgründe zieren schöne Pflanzen, und Licht und Colorit sind von trefflicher Wirkung. Er war überhaupt ein genauer Beobachter der Natur in ihren Veränderungen. Wenn man das Letztere auch von Friedrich Moucheron [2]) sagen kann, so erhob er sich doch nicht zur ersten Klasse der Landschaftsmaler; seine Arbeiten sind ungleich, oft vortrefflich, viele nachgedunkelt. In den mehresten seiner Werke brachte er Wasser an, worin sich die Gegenstände spiegeln. Adrian von de Velde malte ihm die Staffage.

In einer eigenthümlichen Manier malte Tobias Verhaegt [3]). Durch genaue Kenntniß der Luftperspective bewirkte er, daß der Umfang und die Ferne seiner Landschaften viel größer erscheinen. Der warme Ton der Luft, die Wahrheit seiner Bäume, und die völlige Uebereinstimmung des Ganzen, geben seinen Landschaften einen großen Werth. Karl Seba-

1) Geb. zu Brüssel 1613.

2) Geb. zu Emden 1633. Gest. 1686.

3) Geb. zu Antwerpen 1566. Gest. 1631.

stian Bemmel [1]) malte nur in Wasserfarbe; aber seine Ideen sind trefflich und mit Geschmack ausgeführt; die Luft ist heiter, und die Bäume scheinen sich zu bewegen. In gleichem Geiste arbeitete Johann Glauber [2]), ein Schüler von Berghem; das Colorit in seinen Landschaften ist warm, alles frei, leicht, doch sorgfältig behandelt; die Figuren malte mehrentheils Lairesse, dessen Freund er war. Sein Bruder Johann Gottlieb [3]) besitzt viele Verdienste in Darstellungen von Schäfen und Landschaften.

Ein strenger Nachahmer der Natur war Jacob Ruysdael [4]). Seine Landschaften sind bald freundlich, bald wild, oder voll Bedeutung; doch liebte er mehr das Geschlossene, aber in diesem ist alles bestimmt; bald sieht man Wasserfälle, die sich in Schaum auflösen, oder er zeigt den ruhigen Wasserspiegel, umgeben von Gesträuch und Bäumen. Die Staffage malte Wouvermanns oder van der Velde. Anton Waterloo [5]) liebt mehr die stille Natur, die er in den Gegenden von Utrecht fand. Die Be-

1) Geb. zu Bamberg 1743. Gest. 1796.

2) Geb. zu Utrecht 1646. Gest. 1726.

3) Starb in Breslau 1703.

4) Geb. zu Harlem 1635. Gest. 1681.

5) Geb. zu Utrecht um 1618.

handlung seiner Bäume ist leicht und bestimmt, die Beleuchtung verständig und die Luft klar. In seinen Landschaften, die zwar der Natur treu, aber ohne große Auswahl sind, malte Wheninx mehrentheils die Figuren.

Von größerm Umfange sind die Landschaften des Egidius Coninxloo [1]); der Reichthum der Ideen in denselben, die vielseitige Behandlung, und die geschikte Ausführung, erheben seinen Ruhm bedeutend, und seine Werke fanden viele Nachahmer. Martin Cleef staffirte seine Gemälde. In gleichem Lichte zeigt sich Abraham Genals [2]). Er studirte die Natur mit Eifer, und gelangte zu solcher Fertigkeit, daß jeder Pinselstrich den rechten Ort erhielt. Früher brachte er in seine Vorgründe Wege oder sonstige Ansichten, später benutzte er die Natur mit Auswahl. Le Brun erkannte seine Verdienste und ließ zu mehrern seiner Alexanderschlachten die Hintergründe von ihm malen; im Ganzen malte er mehr große Ausführungen. Zu ihm gesellt sich Lucas Uden [3]); dieser charakterisirt mit leichtem Pinsel den mannichfaltigen Baumschlag; interessirt im Vielseitigen und Einfachen, ist kräftig, keck im Großen, und zart und reizend im Kleinen, auch nicht minder geschickt als Figurenmaler. Rubens benutzte ihn oft zu seinen

1) Geb. zu Antwerpen 1544.
2) Geb. zu Antwerpen 1640.
3) Geb. zu Harlem 1624. Gest. 1683.

landschaftlichen Hintergründen. Johann Wildens [1]) theilte diesen Ruhm mit ihm, ja er übertraf Uden, indem er sich die Behandlungsweise von Rubens ganz zu eigen zu machen wußte.

Hirtenstücke.

In dieser Gattung der Malerei ist das landschaftliche Interesse gesteigert; denn gern verweilt das Auge bei den weidenden Kühen und Schafen auf grünen Auen, freut sich ihrer Ruhe unter dem kühlen Schatten der Bäume, so wie des traulichen Gesprächs des Hirten und der Schäferin; an der frischen Quelle. Daß auch hier die Kunst sich mit der Natur vereine, und für eine gewisse Anordnung gesorgt werde, in welcher der Geschmack nicht verloren gehe, versteht sich von selbst; denn die Künstler dieser Kunstwerke stehen schon deswegen über dem gewöhnlichen Landschafter, weil hier mannichfaltigere Kenntnisse Statt finden, und die Hirtenstücke durch Anordnung mehrer Figuren einen Uebergang zu den ländlichen Scenen bilden. Einer der ausgezeichnetsten Meister in dieser Art ist Nicolaus Berghem [2]). Immer neu und abwechselnd in der Erfindung und Zusammenstellung, keck im Auftrage der Farben, und doch leicht und fleißig in Führung des Pinsels bis auf Kräuter und Pflanzen. Die Beleuchtung

1) Geb. zu Antwerpen um 1580.
2) Geb. 1624. Gest. 1683.

ist nur auf große Parthien geleitet, in den Schatten gemäßigt durch gut verstandne Wiederscheine. Geschmackvolle Wahl in den Landschaften und Vollkommenheit in Zeichnung der Thiere, die bald an Flüssen weiden, bald mit ihren Hirten durch das Wasser gehen, duftige Fernen, und warmer Ton des Ganzen; dies sind die Vorzüge dieses Meisters in seinen Werken.

Ein Schüler des Vorigen, Carl du Jardin [1]), ist leicht und kräftig in Behandlung der Landschaften, in denen er nur wenige Thiere anbrachte; diese aber sind wahr von Charakter und meisterhaft gezeichnet. Die Färbung ist lobenswerth, der Ton warm, Licht und Schatten sind gut vertheilt. Ein Mitschüler von diesem ist Johann van der Meer [2]), zuweilen nachläßig geschwind, doch bald wieder meisterhaft, sowohl in Zusammenstellung der Landschaft, als richtiger Zeichnung der Thiere. Jacob van der Does [3]) ist schwermüthig von Charakter, daher auch der düstre braune Ton in seinen Landschaften, gleichwohl bleibt er unübertreffbar in Darstellung von Ziegen und Schafen.

Paul Potter [4]) ist vorzüglicher im Kleinen wie im Großen, in Hirtenstücken immer der Voll-

1) Geb. zu Amsterdam 1640. Gest. 1678.

2) Geb. zu Harlem 1650.

3) Geb. zu Amsterdam 1623. Gest 1673.

4) Geb. zu Enkhuysen in Holland 1625. Gest. 1654.

kommenste und richtiger Zeichner der schwierigsten Stellungen der Thiere. In der Landschaft selbst ist er nicht ausgezeichnet, die Gründe sind flach, der Baumschlag etwas ängstlich, doch der Natur treu, aber besser in Beobachtung des Helldunkeln. Gleiche Berücksichtigung verdient Johann Heinrich Roos [1]). Gute Behandlung und malerische Zusammenstellung der Landschaften, treffliche Zeichnung der Kühe, Schafe und Ziegen, in Vereinigung mit einem guten Colorit, so charakterisirt sich der Styl dieses Meisters. Sein Sohn Philipp Roos, auch Rosa da Tivoli [2]), arbeitete mit großer Fertigkeit Landschaften und Thiere. Zusammenstellung, Bestimmtheit der Ausführung, geschickte Beleuchtung, und gutes Colorit, geben seinen Werken vielen Werth. Mannichfaltiger ist Benedetto Castiglione [3]); er studirte Menschen und Thiere mit gleichem Erfolg, und wählte zu seinen Darstellungen Züge aus dem Leben der Patriarchen, Auswanderungen, oder auch einzelne Thiere. Zeichnung, Färbung und Beleuchtung sind gleich gut. Nicht minder verdienstlich zeigte er sich als Geschichts- und Bildnißmaler. Ein gleiches Genie ist Adrian van der Velde [4]); denn außer seinen Hirtenstücken, worin

1) Geb. zu Otterdorf 1631. Gest. 1685.
2) Geb. zu Frankfurt 1655. Gest. 1705.
3) Geb. zu Genua 1616. Gest. 1670.
4) Geb. zu Amsterdam 1639. Gest. 1672.

Bäume, Luft, gute Beleuchtung, warmes Colorit, richtig gezeichnete Figuren und Thiere, überhaupt Alles trefflich behandelt ist, lieferte er auch Geschichtsmalerei im Großen. Sein Schüler Dirck oder Thieri von Bergen [1]) ist heller im Colorit als sein Meister; er malte Ochsen, Kühe und Schafe, doch bleibt er sowohl in der Behandlung der Bäume, als der ganzen Ausführung hinter jenem.

Seestücke.

Darstellungen von Sehäfen und Marinen, wenn gleich als eigne Gattung betrachtet, und auch in der Bearbeitung eine andere Berücksichtigung erfordernd, gehören doch nothwendig zur Landschaft, und wenn gleich hier das Wasser der herrschende Theil ist, so sind doch Vorgründe und Fernen bei Darstellung einer bestimmten Gegend unentbehrlich. Das Mer an sich selbst, ruhig oder in Bewegung, klar, durchsichtig in seinen Wellen, würde als Gegenstand durch seine große Fläche das Auge ermüden; aber es geben zufällige Schatten, durch Wolken erzeugt, wohlthätige Ruhepunkte, welche das Einförmige unterbrechen, oder der Mond spiegelt sich in sanften Wellen, und Fischer sind auf ihren Nachen beschäftigt. Ein mannichfaltiges Interesse

1) Geb. zu Harlem um 1640.

erhalten diese Darstellungen durch Seetreffen und Schiffbrüche, wo der Künstler alle Elemente zu seiner Absicht benutzen kann.

Unter den Künstlern in dieser Art nennen wir Ludolph Bakhuysen[1]). Bei ihm erblickt man bald die Schrecken des tobenden Meres mit seinen Brandungen, bald den klaren Wasserspiegel, auf dem die Schiffe leicht dahin gleiten. Mit leichtem Pinsel und verständigem Colorit drückt er die verschiedenen Bewegungen der Wellen richtig aus, und versteht das Gemüth um so wahrer zu ergreifen, da er oft selbst mit Gefahr seines Lebens die verschiedenen Ereignisse des Meres beobachtete. Nicht weniger interessirt Johann Anton Blankhof[2]); die Kenntniß, die erregte Se wahr darzustellen, erlangte er auf einer Reise nach Candia. Seine Darstellungen ergreifen so sehr, daß man glaubt den Donner und das Toben des Sturmes zu hören, und Furcht befällt den Beschauer bei der erzürnten Se. Alle Werke von ihm, mit keckem freien Pinsel ausgeführt, sind verdienstlicher als diejenigen, die er mit so vielem Fleiße beendete. Auch Cornelius Wieringen[3]) studirte auf seinen Reisen die Gefahren und Schrecken der

1) Geb. zu Emden 1631. Gest. 1709.

2) Geb. zu Alkmaer 1628. Gest. 1670.

3) Blühete zu Harlem um 1630.

Se. Bei ihm ist jede Eigenthümlichkeit sowohl des Wassers als auch der Schiffe wahr und richtig bezeichnet. Zu diesem gehört auch Peter Molyn, genannt Tempesta [1]). Furchtbar in seinen Darstellungen von Stürmen, beruhigt er auf der andern Seite durch seine freundlichen Landschaften mit friedlichen Wanderern und weidenden Herden.

Bonaventura Peters [2]) stellte die Natur in ihren Schrecknissen dar. Bald beleuchtet der Blitz ein Schiff, das an dem Felsen scheitert, ein anderes vom Blitz entzündet fliegt in die Luft, selbst auf dem Lande ist keine Rettung zu finden, denn auch hier tobt der Donner, oder andere Schrecknisse der Elemente ängstigen den Wanderer. Sein Bruder Johann [3]) ist ihm in allem gleich, doch fügte er außerdem noch Gefechte hinzu. Aber auch in der Ausführung ist die Manier beider durch nichts unterschieden; beide sind gleich fleißig in Behandlung ihrer Gegenstände, und beide waren geschickte Figurenzeichner. Gleiche Absicht, durch die erregten Elemente Furcht und Schrecken zu bereiten, beselte Abraham Stork [4]). Er war genauer Beobachter der

1) Geb. zu Harlem um 1643.

2) Geb. zu Antwerpen 1614. Gest. 1652.

3) Geb. daselbst 1625.

4) Geb. zu Amsterdam um 1650.

Natur, drum verfehlte er die Wirkung nicht, die sein gutes Colorit und geistreicher Pinsel hervor brachten. In seinen Ansichten auf Flüssen findet man eine Menge gutgezeichneter kleiner Figuren.

Richard Paton [1]) gehört unter die vorzüglichsten Maler von Seschlachten; die Wirkung des Feuers der brennenden Schiffe, die treffliche Zeichnung seiner Figuren, und deren Stellungen im Kampfe, die Wahrheit in der Darstellung des Meres und der Schiffe, das gute Colorit, und die fleißige Ausführung in allen Theilen, lassen in seinen Werken Nichts zu wünschen übrig. Diesem kann mit Recht Robert Dodd [2]) an die Seite gestellt werden. Seine Stürme zur Se erregen Schauder; bald sieht man ein zu Grunde gerichtetes Schiff, dessen Mannschaft sich auf einem Bote den wütenden Wellen anvertraut, bald führt er den Beschauer in ein blutiges Setreffen, oder er entfernt den Blick von diesen Schreckensscenen und zeigt die friedlichen Häfen mit ihren Schiffen von Plymouth und Portsmouth. Alles was er darstellte ist aus der Wirklichkeit gegriffen, und mit vieler Meisterschaft vollendet.

---

1) Arbeitete in England 1762 und 1782.

2) Starb zu Derby 1797.

Eine ausgezeichnete Stelle unter den Gemalern verdient auch Joseph Vernet [1]). Keine Gefahr scheuend, studirte er das Wüten des Sturmes und das Toben der Wellen, und kein Maler vermochte diese Ereignisse mit mehr Wahrheit darzustellen. Erbarmen ergreift den Beschauer bei seinen Schiffbrüchen, man möchte den Unglücklichen helfen, die bald von Wellen verschlungen werden, oder sich rettend an die Felsen klammern. In diesen Ereignissen ist alles voll Leben, alle Mittel werden angewendet, die Noth und Unglück herbei führen. Doch er versteht auch die Aufmerksamkeit an das ruhige Mer zu fesseln, das gleich einem Feuerstrome von der untergehenden Sonne beleuchtet wird, oder er führt außer aller Gefahr in die Sehäfen, wo er durch Gewandtheit seiner Zeichnung die Figuren in mannichfaltigen Situationen beschäftigt. Dieser Meister verstand die Wirkungen des Lichts vollkommen; seine gewitterschweren Wolken so wie der heitere Himmel, sind leicht fließend, duftig, und die Färbung ist mit leichtem Pinsel behandelt, ganz den Gegenständen angemessen.

Ein gleichzeitiger Künstler mit obigen ist Philippe Jacques Loutherbourg [2]). Sey es in Darstellungen von Seschlachten, oder

1) Geb. zu Avignon 1714. Gest. 1789.

2) Geb. zu Strasburg 1728.

in dem wilden Sturme des Meres, immer weiß er gleich zu fesseln, und gleich wahr zu überzeugen. Mit allen Elementen genau bekannt, stellt er das Feuer der in Brand gerathenen Schiffe, den Dampf, der sich mit den Wolken vereinigt, die spielenden, wie die erregten Wellen des Meres dar. Sey es Untergang der Sonne oder Mondschein, Landschaft mit Pallästen oder felsigte Ufer, überall erkennt man seine Meisterhand, die mehr ein Ganzes umfaßt und nicht beim einzelnen Kleinlichen stehen bleibt. Er ist trefflicher Figurenzeichner und wahrer Colorist. Gleich ihm zeigt sich Heinrich Cornelius Broom[1]) als Meister in Darstellung des erregten Meres, wie auch in Geschlachten und Landschaften. Auch Wilhelm van de Velde[2]) lieferte meisterhafte Geschlachten der Engländer; das Anschlagen und die Brandung der Wellen sind gut behandelt, Luft und Wolken leicht, ja unübertreffbar, das Colorit kräftig, und die Schiffe gut gezeichnet.

Johann Parcelles[3]) erfreut durch den Anblick des ruhigen Meres, mit gut gezeichneten Seleuten und Schiffen, aber bald verändert er den Standpunkt, und wir erblicken Sturm,

1) Geb. zu Harlem 1566.

2) Geb. zu Amsterdam 1633. Gest. 1707.

3) Geb. zu Leyden um 1597.

Ungewitter und Schiffbrüche, alles mit Wahrheit dargestellt, denn er beobachtete die Natur mit Gefahr seines Lebens. Johann van Goyen[1]) verbindet mehr das Land mit dem Wasser. In den Darstellungen seiner Flüsse sieht man Fischer und Marktleute mit ihren Waren, holländische Flecken und Dörfer bilden die landschaftlichen Hintergründe. Sein Pinsel ist keck, alla prima, und die treue Darstellung der Natur gibt seinen Werken vielen Werth. Es ist Schade, daß durch den Gebrauch des Harlemmerblau sein Colorit ins Graue fällt.

Unter den Künstlern, welche sich besonders durch Nachtbeleuchtungen auszeichnen, nennen wir Artus auch Arend van der Neer[2]) und Leonhard Bramer[3]). Bei ersterm beleuchtet bald der Mond, aus Wolken hervor scheinend, die flache Landschaft, oder er spiegelt sich im Wasser; bald bedient er sich des Lichtes einer Feuersbrunst, oder er stellt mit Wahrheit den Winter dar. Alles ist bei ihm treue Natur, wundervoll in der Wirkung des Lichts, und mit einem leichten Pinsel behandelt. Der zweite führt gern in Hölen und Gewölben mit Fackeln beleuchtet, oder er erhellt die Nacht durch eine

1) Geb. zu Leyden 1596. Gest. 1656.
2) Geb. in Holland 1619. Starb zu Amsterdam 1683.
3) Geb. zu Delft 1596.

Feuersbrunst. Seine kleinen Figuren sind vollkommen gezeichnet und das kräftige Colorit den Gegenständen angemessen.

An diese zwei Meister schließt sich noch Joseph Wright [1]). Obgleich geschickt in Bildniß- und Landschaftsmalen, suchte er doch mehr Gegenstände, wo er die Wirkung der Nachtbeleuchtung zeigen konnte, und erlangte hierin eine Stärke bis zur Täuschung; Gewitter, Feuersbrünste, Eremiten in Felsenhölen mit brennender Lampe sind meisterhaft ausgeführt, wie überhaupt seine trefflichen Arbeiten, ihn zu einem Lieblinge seiner Nation erhoben.

Perspectivmalerei.

Diese Malerei ist für sich selbstständig, sobald sie das Innere von Gebäuden, Tempeln, und Kirchen darstellt, sie verschmilzt aber mit der Landschaftsmalerei, sobald eine bestimmte Gegend oder Ort bezeichnet ist. Zwar soll jeder Landschaftsmaler in der Perspective unterrichtet seyn, aber die Neigung mancher Künstler, bestimmte sie diesem Fach ausschließlich, wo sie bald auf Mauern oder Decken zu täuschen suchten, bald sich bloß in kleinen Staffeleigemälden auszeichneten. Die Italiener, nur für das Große empfänglich, haben bedeutende Perspectivmaler aufzuweisen. Einer der ersten ist Matteo Zac-

1) Geb. . . . Gest. zu Derby 1797.

colini [1]), ein Mönch; in seinem Kloster St. Silvester zu Rom findet man ausgezeichnete Werke der Art. Umfassender aber in diesem Fach ist Andrea Pozzo, der die Täuschung so weit trieb, daß ungleiche Flächen das Ansehen gerader Wände erhielten; auch bildete er an den Decken Kuppeln, die als wirkliche Wölbungen erschienen. Doch seine Werke haben durch den Gebrauch schädlicher Farben größtentheils ihre Wirkung verloren. Von seinen andern malerischen Verdiensten war schon früher die Rede. Giovanni Paolo Pannini [2]) vervollkommnete sich nach Domenicus Roberti, und erlangte als Perspectivmaler einen ausgezeichneten Ruf; seine Werke, vorzüglich im Auslande gesucht, wußte er geschickt mit Figuren zu staffiren.

Unter den französischen Künstlern nennen wir zuerst Jacques Rousseau [3]). In seinen Werken findet man eine gründliche Kenntniß der Perspective, und genaues Studium der Natur. Seine Architecturstücke, und Ruinen von Rom, mit angenehmen Landschaften, haben viele Verdienste. Sein Schüler Philippe Meusnier [4]) ist groß in Perspective und reichen archi-

1) Geb. zu Casana 1590. Gest. 1630.
2) Geb. zu Piacenzia 1691.
3) Geb. zu Paris 1630. Gest. 1693.
4) Geb. daselbst 1655.

tectonischen Verzierungen. Die Wirkung von Licht und Schatten in seinen Werken ist überraschend, die Färbung angenehm, und die Staffage gut gezeichnet. Außer einigen kleinen Bildern lieferte er nur große Darstellungen. Auch George Charmenton [1]) und Jean Lemaire [2]) waren Männer von Verdiensten in großen Ausführungen, der erstere auch guter Geschichtsmaler. Charles Clerisseau [3]) verstand gar keine Figuren zu zeichnen, daher ihm Zucchi, in seine Prospecte in Wasserfarbe, welche antike Ansichten darstellen, die Staffage verfertigte.

Die Niederländer lieferten in diesem Fache nur kleine Kabinetsstücke; der älteste unter diesen Künstlern, ist Johann Fredemann de Vries [4]), er brachte es in seiner Kunst so weit, daß das Innere seiner fleißig ausgeführten Kirchen mit gothischen Verzierungen das Auge täuschet. Sein Schüler Heinrich Steenwyk [5]) malte in demselben Geschmacke; das Innere seiner Kirchen, von Fackeln erhellt, ist von guter Wirkung. Breughel und van Thulden malten

1) Geb. zu Lyon 1619. Gest. 1674.

2) Geb. zu Dammartin 1597. Gest. 1659.

3) Hielt sich um 1774 zu Rom auf.

4) Geb. zu Leeuwaerden 1568. Gest. 1641.

5) Geb. zu Steenwyk um 1550. Gest. 1604.

ihm die kleinen Figuren dazu. Nicht mindern Beifall verdient sein Sohn Heinrich Steenwyk [1]. Bald ist das Innere seiner Kirchen mit gothischer Architectur, Altären, bald mit Epitaphien verziert, das Colorit ist heller wie bei seinem Vater, auch bediente er sich derselben Wirkung, durch das Tageslicht oder durch Fackeln hervor gebracht. Ein Schüler von ihm war Peter Neeffs [2], dieser aber ist vollkommener. In seinen Malereien, die auch das Innere der Kirchen mit gothischen Verzierungen darstellen, ist jede Kleinigkeit mit der möglichsten Vollkommenheit ausgeführt, ohne trocken zu seyn. Eben diese Meisterschaft zeigt sich bei Anwendung des Lichts, das bald auf eine Orgel, bald auf eine Kanzel, oder andere bedeutende Gegenstände fällt. In der Bezeichnung der Linien und Bogen, bewundert man dieselbe Geschicklichkeit, die Striche sind nicht erhaben, sondern alles zeigt eine glatte Fläche. Auch in der Beleuchtung der Nachtstücke unterscheidet man alle Gegenstände; denn selbst in den Schatten herrscht Klarheit. Als Gehülfen, die ihm die Figuren zeichneten, nennen wir Breughel, Thulden, und die Teniers. Sein Sohn, auch Peter Neeffs genannt, arbeitete in demselben Geschmacke, blieb aber in der Ausführung hinter seinem Vater.

1) Arbeitete zu London um 1629.

2) Geb. zu Antwerpen um 1580.

Emanuel de Witte [1]) malte das Innere der Kirchen auf das Vollkommenste, und wußte durch richtige Anwendung des Lichts, durch Colorit und Helldunkel, die täuschendste Wirkung hervor zu bringen. Als ein guter Figurenzeichner zeigt er uns bald einen Prediger auf der Kanzel, umgeben von seinen Zuhörern, bald stellt er einen Leichenzug dar. Bei Pieter Bronkhorst [2]) erblickt man Kirchen und Palläste, von innen und Außen; alles ist mit vielem Fleiße ausgeführt und durch ein gutes Colorit gehoben. Seine Darstellungen gewinnen um so mehr, da er sie mit vielen Figuren belebte. Ein Meister von gleichen Verdiensten, ist Jean van der Heyden [3]), er stellte Tempel, Schlösser und Kirchen, vorzüglich neuerer Architectur, dar. Sein Pinsel ist leicht, das Helldunkel bewunderungswürdig, alles genau bestimmt, und täuschend ausgearbeitet. Adrian von der Velde malte ihm die Figuren. Auch Dirk oder Theodor von Deelen [4]), malte Kirchen und Palläste mit Säulen und anderer reicher Architectur, und erwarb sich durch seine verdienstlichen Arbeiten großen Ruhm.

1) Geb. zu Alcmar 1607.

2) Geb. zu Delft 1588. Gest. 1661.

3) Geb. zu Gorkum 1637. Gest. 1712.

4) Geb. zu Heusden 1635.

Gesellschaftsstücke.

Diese Darstellungen enthalten mehrentheils Scenen aus dem bürgerlichen Leben; bald sind sie Sittengemälde, ernst, oder humoristisch, doch mehr in einfachen als großen Compositionen. Diese Gegenstände, wegen ihrer beschränkten Größe nur Staffeleigemälde, verlangen wegen des Anschauens in der Nähe eine fleißigere Ausführung des Pinsels, und überhaupt viel zartere Behandlung, als große frei ausgeführte Werke, die erst in einer gewissen Ferne gewinnen; doch läßt sich bei Bearbeitung dieser Gegenstände, die mit Geduld, Mühe und Fleiß ausgeführt sind, das Ganze durch einen gewissen Anstrich von Fertigkeit verstecken. Bei den Italienern, die mehr Sinn für das Große haben, findet man diese Darstellungen selten, oder sie beziehen sich mehr auf heilige Gegenstände, und selbst die Niederländer fanden dort weniger Eingang, ihren Geschmack zu verbreiten, wenn man die kurze Periode der Bambocciaden abrechnet; aber in ihrem Lande gedieh dieses Fach um so mehr, und gelangte sogar zu einer großen Vollkommenheit. Was bei den Franzosen ein Claude Gillot [1]) und Nicolas Lancret [2]) leisteten, ist zu conventionel, manierirt

---

1) Geb. zu Langres 1673. Gest. 1722.
2) Geb. zu Paris 1690. Gest. 1745.

und sich zu gleich, so, daß diese Werke bald von ihrem Werthe verloren; nur Greuze weiß durch seine einfach edeln Darstellungen zu fesseln, so wie Watteau durch seine komischen befriedigt. Künstler die sich in dieser Gattung auszeichneten, sind folgende:

Gerhard Terburg [1]) suchte gern in lichten Stoffen zu glänzen, und bringt in seine Darstellungen oft Frauen, in weißen Atlas gekeidet. Er ist einfach in der Zusammenstellung, natürlich, ja anmuthig in den Figuren, klar und durchsichtig, verschmolzen im Colorit, richtig in Beobachtung des Helldunkeln und der Wiederscheine, und bei so vielen Vorzügen übersieht man leicht die kleinen Vernachlässigungen in der Zeichnung. Obgleich Caspar Netscher [2]) im Geschmacke des Vorigen malte, ist er doch vollkommener in der Zeichnung und Ausführung. In Nachahmung der Stoffe, vorzüglich des Atlas und Sammet, kam ihm keiner gleich, auch brachte er in jedem Gemälde eine weißgekleidete weibliche Gestalt an. Seine Zusammenstellungen bestehen in wenigen, höchst anmuthigen Figuren, sie sind richtig gezeichnet, wahr im Ausdruck, die Färbung ist verschmolzen, und alles trägt das Gepräge der höchsten Vollendung, selbst bis auf die

---

1) Geb. zu Zwol in Oberissel 1608. Gest. 1681.

2) Geb. zu Heidelberg 1639. Gest. 1684.

Beiwerke, ohne den Schein der Aengstlichkeit zu haben.

Was große Vollendung, höchster Fleiß, verborgen unter leichter Behandlung, leistet, das findet man bei Gerhard Douw [1]). In seinen kleinen Gemälden und halben Figuren, ist alles lieblich und der Natur treu, das Colorit lebendig, so wie das Helldunkel, das er sich bei Rembrand erwarb, von guter Wirkung, und wie überhaupt die ganze Beleuchtung trefflich zusammen gehalten; doch ist er weniger guter Zeichner, als Franz Mieris [2]) sein Schüler. Dieser folgte der Manier seines Lehrers, und verfertigte außer seinen kleinen Kabinetstücken ähnliche Bildnisse von hohem Werth. Richtige und edle Zeichnung, gute Auswahl und Zusammenstellung der Figuren, frische und kräftige Färbung, verbunden mit einem mühevollen und fleißigen Pinsel, der in Ausführung der Stoffe so weit gehet, daß man sich zuweilen des Vergrößerungsglases bedienen muß, um die Maschen der Strümpfe zu erkennen, stellen seine Gemälde bei Liebhabern sehr hoch. Sein Sohn Wilhelm van Mieris folgte ganz der Manier des Vaters und seine Werke, dieselben Gegenstände enthaltend, sind eben so sorgfältig ausgeführt, aber

1) Geb. zu Leyden 1613. Gest. 1680.

2) Geb. zu Delft 1635. Gest. 1681.

bei strenger Prüfung enthalten sie doch weniger Geist als jene. Dies schadet seinem Ruhme im allgemeinen nichts; denn seine Geschicklichkeit war so groß, daß er sich, im beschränktern Raum in allen Gattungen der Malerei mit gleichem Glück versuchte. Noch mühevoller in seinen Ausführungen ist Peter van Slingeland [1]), Schüler des ältern Mieris; denn er malte an einem Familienbilde drei Jahre, und an einem Spitzenkragen nicht weniger als einen Monat; dieser sclavische Fleiß ist Ursache, daß seine Gemälde steif und gezwungen erscheinen, und nur als Seltenheiten einer ausdauernden Geduld in den Kabinetten bewundert werden, doch ist seine Zusammenstellung, Färbung und Beleuchtung lobenswerth.

Ein täuschender Nachahmer des Terburg war Eglan von der Neer [2]), in dessen Geschmack er auch viele Gemälde ausführte, aber er war auch ein vortrefflicher Landschaftsmaler, und verfertigte lobenswerthe Bildnisse. Gabriel Metzu [3]) nahm Douw und Terburg zum Muster, und folgte vorzüglich Letzterm in der Ausführung; doch ist bei ihm eine bessere Auswahl der Natur beobachtet, die Gesichtsbildungen sind lieblich und abwechselnd, das Colorit hat viel

---

1) Geb. zu Leyden 1640. Gest. 1691.

2) Geb. zu Amsterdam 1643.

3) Geb. zu Leyden 1615. Gest. 1658.

von Vandyk, das Helldunkel ist meisterhaft, und seine Werke haben den Schein einer leichten Vollendung. Mehr zum Frohsinn einladend sind die Werke des Emanuel Biset[1]); in seinen Darstellungen sieht man Tänze, Spiel- und andere Gesellschaften, freilich mitunter anstößig. Zeichnung und Pinsel richtig und fließend, doch das Colorit etwas zu grau.

Adrian von der Werf[2]) lieferte nur wenige Gesellschaftsstücke, seine mehresten Darstellungen sind geistlichen und poetischen Inhalts. Bei ihm ist alles fleißig ausgeführt, der Pinsel reich und verschmolzen, das Colorit kräftig, und durch gut angewendetes Helldunkel treten die richtig gezeichneten Figuren heraus. Die Legung der Gewänder ist geschmackvoll, und der Lokalton durchaus beobachtet. Doch der viele Fleiß, der sich über das Ganze verbreitet, schwächt dessen Wirkung, und das Fleisch hat den Ton des Elfenbeins. Sein Bruder Peter[3]) erlangte nicht diese Geschicklichkeit, ob er gleich dieselben Gegenstände mit vieler Kunst bearbeitete; es ist daher nur noch von ihm zu bemerken, daß er die Werke des Adrians mit vieler Ge-

1) Geb. zu Mecheln 1633.

2) Geb. zu Kralingerambacht bei Rotterdam 1659. Gest. 1722.

3) Geb. daselbst 1665. Gest. 1718.

schicklichkeit auf das täuschendste copierte, und diese Copieen oft für Originale gehalten werden. In einer andern, aber nicht minder fleißigen Ausführung als Voriger, erscheint Gottfried Schalken [1]). Doch er benutzt mehr die Wirkung des Lichts bei Nacht, und hier zeigt sich seine Stärke am vollkommensten, wo er die Kunst bis zur Täuschung treibt. Bei nicht sonderlicher Auswahl der Natur, auch nicht ganz richtiger Zeichnung, ist sein Helldunkel doch unnachahmlich. In kleinen Gemälden zeigt er mehr Meisterschaft als in großen. Mathias Neven [2]), Schüler und treuer Nachahmer des Vorigen, wenn gleich nicht so vollkommen, steht ihm am nächsten. In seinen Darstellungen herrscht Heiterkeit des geselligen Lebens. Die Figuren, Ausdruck und Färbung verdienen alles Lob, doch sind sie nicht so vollendet. In einem andern Sinne componirte Jean Baptiste Greuze [3]). Geistreich und rührend in seinen Darstellungen, verletzt er nie die guten Sitten, und ist treuer Beobachter des Nationaleigenthümlichen. Seine Zusammenstellungen sind einfach und gut geordnet, Zeichnung und Ausdruck der Natur treu, doch etwas manierirt.

---

1) Geb. zu Dortrecht 1643. Gest. 1706.

2) Geb. zu Leyden 1647

3) Geb. zu Tournu in Burgund 1726. Gest. 1805.

William Hogarth [1]) ist weder großer Zeichner, noch guter Colorist, das Licht in seinen Gemälden ist nicht richtig vertheilt, und die Zusammenstellung nicht musterhaft. Allein seine Hauptstärke besteht im Ausdruck, der oft stark bezeichnend sich in den Tugenden und Lastern seiner Zeit ausspricht; daher man bei ihm keinen hohen Schwung zum Idealen suchen darf, denn selbst dieses, wenn er es versucht, wird gewöhnliche Natur; aber in dieser ist er völlig Sittenmaler, und unübertreffbar in der Ausführung solcher Gegenstände. Die von ihm verfertigten Kupferstiche, hinlänglich im Auslande bekannt, durch welche er sich den ausgezeichnetsten Ruhm erwarb, sind jedem Kunstliebhaber bekannt.

Bambocciaden.

Alle Darstellungen aus dem gemeinen Leben, niedrige Handlungen mit aller Treue der Natur ausgeführt, als Bauergesellschaften, Trinkgelage, Spieler, Betrunkne, Schlägereien, Wachtstuben, und zweideutige Possen, benennt man mit dem allgemeinen Namen Bambocciaden. Diesen Namen erhielten sie von Peter Laar, den die Italiener wegen seiner Mißgestalt und lächerlichen Ansehens Bamboccio nannten, und

---

[1]) Geb. zu London 1697. Gest. 1764.

der während seines Aufenthaltes zu Rom in seinen kleinen Bildungen sich nie über das Niedrige erhob. Wenn auch der Reiz der Neuheit und die Wahrheit, mit welcher dieser Künstler seine Gegenstände belebte, unter den römischen Malern mehre Nachahmer erweckte, so kehrten sie doch bald wieder zum Großen und Ernsten zurück, und nur Cerquozzi machte sich in dieser Malerei berühmt. Unter den Franzosen ist Wateau, doch modificirt, derjenige, der sich hierin versuchte, und wenn auch Ostade unter die Deutschen zu rechnen ist, so erhielt er seine Bildung doch unter den Niederländern, die diese Gattung Malerei am glücklichsten übten.

Peter de Laar [1]) der sich in allen oben genannten Possen glücklich versuchte, war ein Künstler von vielem Genie; seine Werke sind mit vielem Geist behandelt, und sie fanden um so mehr Beifall, da das Charakteristische seiner Figuren, und ein lebendiges und wahres Colorit, ihm eine große Ueberlegenheit über andere Künstler verschaffte. Sein Nachahmer Michelangelo Cerquozzi [2]) war nicht minder geschickt, alle Begebenheiten des gewöhnlichen Lebens darzustellen, und mit vielem Geschmack und

1) Geb. zu Laaren, bei der kleinen Stadt Naarden 1650. Gest. 1673.

2) Geb. zu Rom 1602. Gest. 1660.

leichtem Pinsel auszuführen. In seinen kleinen Darstellungen sind Zeichnung und Colorit vortrefflich; wagte er sich aber an größere und ernste Gegenstände, so trug er das Gemeine in diese über. Auch Theodor Helmbreker[1]) malte in der Manier des Peter Laar. Helldunkel und Farbengebung sind zu loben, doch letztere ist späterhin heller gehalten, auch ist die Zeichnung voll Charakter, und die Natur genau beobachtet.

Johann Steen[2]) war ein gemeiner Schenkwirth, daher auch die Wahl seiner Gegenstände. Obgleich unordentlich im Leben, war er doch genauer Beobachter der Natur; daher die Richtigkeit seiner Zeichnung, und die Wahrheit des Ausdruckes. Gleiches Lob verdienen sein Colorit und die leichte Behandlung des Pinsels. Gleich diesem hielt sich Adrian Brauwer[3]) am liebsten in Wirthshäusern auf. Schlägereien, Kartenspieler, Betrunkene, Betrügereien, und andere Unsittlichkeiten, waren seine liebsten Vorwürfe. Doch alles hat bestimmten Charakter, das Colorit ist lebendig, und die größte Leichtigkeit herrscht in seinen Ausführungen. Ein würdiger Schüler, Freund und Nachahmer des Adrian, ist Joseph Craes-

1) Geb. zu Harlem 1624. Gest. 1694.

2) Geb. zu Leyden 1636. Gest. 1689.

3) Geb. zu Harlem 1608. Gest. um 1640.

beke [1]). Aehnlich von Gesinnungen, und wenn es seyn kann noch niedriger in Darstellungen, besitzt er das Gute und Fehlerhafte seines Lehrers.

Egbert Hemskerk [2]) der ältere, wählte die Natur zur Führerin; daher sind alle Gegenstände, obgleich sich nicht über die gemeine Natur erhebend, wahr und richtig bezeichnet, und seine Darstellungen von Marktplätzen, Kirchmessen und ähnlichen Lustbarkeiten, gehoben durch treue Charakterisirung, gutes Colorit und richtige Beleuchtung, lassen nichts zu wünschen übrig. Sein Sohn Egbert Hemskerk der Jüngere [3]), mehr Nachahmer Brauwers, ist in Darstellung des Humoristischen nicht weniger berühmt. Er suchte sogar das Abenteuerliche hervor, und erhob die Gegenstände mit aller technischen Vollkommenheit noch mehr. Die Kunst soll die Natur erheben, aber Adrian Ostade [4]) beabsichtigte das Gegentheil, und behandelte oft die niedrigsten Gegenstände, und bildete seine Figuren kürzer als Tenier und Brauwer, und doch sind seine gemeinen Bauern voll Leben und Wahrheit; die Farben sind mit großer Wahrheit behandelt, und das Helldunkel ist

1) Geb. zu Brüssel 1608.
2) Lebte zu Harlem.
3) Geb. zu Harlem 1645. Gest. 1704.
4) Geb. zu Lübeck 1610. Gest. 1685.

unübertreffbar. Sein Schüler Cornelius Bega [1]) arbeitete ganz in demselben Geschmack, und erreichte in vielen Stücken seinen Meister. Ein Nachahmer des Brauwer und Ostade war Regner Brakenburg [2]). In seinen Werken ist viel Natur, und alles bis auf die Nebensachen vollendet. Seine Zusammenstellungen sind verständig, die Köpfe haben viel Ausdruck, auch das Colorit ist kräftig doch zart behandelt, nur ist der Geschmack der Zeichnung nicht zu loben.

David Tennier [3]) der ältere stellt am liebsten Kirchmessen, Trinkgesellschaften und ähnliche Gegenstände dar. Sein Aufenthalt in Italien gab seinen Werken ein warmes Colorit, auch ist seine Behandlung verständig; doch steht sein Sohn David Tennier [4]), der mehr Nachahmer von Brauwer war, über ihm. In seinen Werken ist alles der Natur treu, und aus dem Leben übergetragen. Der Unterschied der Manier des Sohnes vom Vater ist freiere Behandlung, bessere Wahl in Anordnung und Stellung, doch das Colorit ist minder gut, etwas grau oder röthlich. Bei Lebzeiten des Vaters setzte er unter seine Gemälde David Tennier

1) Geb. zu Harlem. Gest. daselbst 1664.

2) Geb. daselbst 1649.

3) Geb. zu Antwerpen 1582. Gest. 1649.

4) Geb. daselbst 1610. Gest. 1690.

junior. Außer vielen andern Vorzügen besaß er das Talent, andere Meister täuschend nachzuahmen. In der Manier des eben Genannten führte Cornelius Zafttaven [1]), Bruder des Landschaftsmalers, seine Gemälde aus. Diese haben aber weniger Verdienste, und nur die fleißige Ausführung bis in die kleinsten Theile, wo er stets die Natur beobachtete, gibt ihnen Werth.

Gleich launig in ihren Darstellungen, und fast gleiche Gegenstände behandelnd, sind Antoine Wateau [2]) und Cornelius Troost [3]), der auch der niederländer Wateau genannt wird. Ersterer, obgleich schwermüthig von Charakter, lieferte doch nur Possen aus dem gemeinen Leben, als Schauspieler, Quacksalber, u. a. im Geschmack der Bambocciaden, und erhob seine Werke durch eine geistreiche Behandlung. Der Andere ist von größerm Umfang in der Kunst; seine historischen Gemälde, wie auch Bildnisse, haben viele Verdienste; außerdem stellte er die verschiedenen Secten der Pietisten, Hernhuter und Quäcker in dem verschiedensten Ausdrucke dar, mitunter etwas schlüpfrig. Gute Zusammenstellung, leichter Pinsel, und liebliche Färbung gehören mit zu seinen Vorzügen.

---

1) Geb. zu Rotterdam 1612.

2) Geb. zu Valanciennes.

3) Geb. zu Amsterdam 1697. Gest. 1750.

Blumenmalerei.

Ist gleich die Darstellung der Blumen eine der untergeordnetsten Gattungen in der Malerei, so erfordert sie doch viel Geschmack in Auswahl, Anordnung, Leichtigkeit der Behandlung, und zarter Ausführung, in der Verschiedenheit der Stoffe, die bald durchsichtig glänzend, bald rauh und sammetartig erscheinen, und es ist um so schwieriger, diese Mannichfaltigkeit mit Oelfarben auszudrücken, indem der Glanz des Oels sich diesen Bemühungen entgegen stellt. Das Colorit läßt sich überhaupt nicht bloß durch Zusammenstellung verwandter bunter Blumen bestimmen, sondern es erhält erst durch den Lokalton seine Harmonie, diese vermischt sich mit dem klaren durchsichtigen Schatten, dessen Härte sich wiederum durch Wiederscheine mildert. In der Anordnung der Blumen selbst sucht man eine Kegelform zu bilden, und da hier alles auf Leichtigkeit berechnet ist, so ordnet man die leichtern und schlanken Blüten über die größern und schwerern, sucht allen Druck, der hier entstehen könnte, zu entfernen, so, daß die ungezwungenste Leichtigkeit vorherrscht, und Licht und Schatten frei wirken können.

Die Blätter der Stengel dienen nicht nur zum malerischen Kontrast, sondern sie vermehren auch die Leichtigkeit in der Zusammenstellung; selbst die Jahreszeit werde hier beobachtet, und

befreunden sich gleich Rose und Aster durch verwandte Farben, so gehören sie doch nicht zusammen, denn die Zeit ihrer Blüte ist verschieden. Will der Künstler hier mannichfaltiger interessiren, und seine Compositionen vervielfältigen, indem er Obst, Amphibien, Schmetterlinge und andere Insecten anzubringen sucht, so kann das am zweckmäßigsten geschehen, wenn ein zierlich gearbeiteter Korb oder Teller die Früchte enthält, und ein paar Blütenzweige sich über denselben vereinigen, und eine Eidexe hervor lauschend sich bemüht, ihren in der Nähe verweilenden Fang zu erhaschen.

In dieser Gattung Malerei ist Johann van Huysum [1]) der größte. Das Matte und Pelzige der Früchte, das Glänzende der Blumen, die Durchsichtigkeit der Thautropfen, das Bewegende der Schmetterlinge und anderen Insecten, und die Leichtigkeit, worunter er das Mühsame seiner Arbeit versteckte, ist zu bewundern; ihm offenbarten sich die Geheimnisse der Natur, und er enthüllte sie in seinen Werken. An ihn schließt sich Johann David de Heem [2]); auch er verdient in genauer Nachahmung der Natur unsere Bewunderung. Licht und Schatten sind sorgfältig beobachtet, das Colorit ist lebendig,

1) Geb. zu Amsterdam 1682. Gest. 1749.
2) Geb. zu Utrecht 1600. Gest. 1674.

und wenn gleich Alles sorgfältig beendet ist, findet sich doch kein Zwang in der Behandlung. Die Gefäße von Silber, Kristall und Marmor scheinen bald matt, bald polirt, oder durchsichtig, und täuschend spiegeln sich die nahen Gegenstände in deren Glanze. Sein Sohn Cornelius [1]) weniger geschickt, doch sorgfältig in seinen Ausführungen, vorzüglich in Darstellungen von Gefäßen und Teppichen, erreicht nur Abraham Mignon [2]). Seine Blumen und Früchte sind mit Geschmack und Auswahl geordnet; jenen gab er ein klares durchsichtiges Colorit, diesen allen ihre Frischheit. Thau und Wassertropfen, Insecten, und Vögel sind mit Fleiß und Wahrheit ausgeführt.

Peter von der Hulst [3]) malte Landschaften und Blumen gleich vortrefflich, in letztern bildete er Eidexen, Schlangen und Insecten auf das natürlichste nach, und wußte seinen schönen Ausführungen durch ein anmuthiges Colorit und leichten Pinsel noch mehr Werth zu ertheilen. Dieselben Verdienste besitzen auch seine schönen ausgeführten Zeichnungen. Daniel Seghers [4]) erlangte in der

1) Geb. zu Utrecht 1630.

2) Geb. zu Frankfurt um 1640. Gest. 1679.

3) Geb. zu Dortrecht 1652.

4) Geb. zu Antwerpen 1590. Gest. 1660.

Darstellung von Blumen und Früchten einen ausgebreiteten Ruhm; sein Vortrag ist äußerst zart, Alles mit der größten Leichtigkeit dargestellt, und mit vieler Bestimmtheit beendet. Von seinem Schüler Johann Philipp van Thielen [1]) läßt sich nur sagen, daß er seinem Meister in allen Stücken gleich kam. Franz Wernher Tamm [2]) behandelte diese Gegenstände in einer leichten, ja kecken, doch bestimmten Manier, doch später führte er seine Gemälde im Geschmack der Niederländer aus. Dieselbe Leichtigkeit findet man bei Adrian van Utrecht [3]); zu seinen Blumen und Früchten gesellte er auch noch trefflich ausgeführte Vögel.

Stillleben.

Diese leblosen Gegenstände gehören für die unterste Gattung der Malerei, und selbst Bäume und Pflanzen dienen nur dazu, um sie besser heraus zu heben. Zur Anordnung dieser Gemälde, bald reicher bald einfacher, bedient man sich des todten Wildprets, der Geflügel, Fische und Früchte, und sucht, da diese für sich selbst wenig Interesse gewähren, durch treue Nachahmung der Natur das Auge zu täuschen; aber

1) Geb. zu Malines 1618. Gest. 1667.
2) Geb. zu Hamburg 1658. Gest. 1724.
3) Geb. zu Antwerpen 1599. Gest. 1651.

auch hier soll sich der gute Geschmack nicht verläugnen, und Sachen müssen vermieden werden, die durch ihren Anblick einen widrigen Eindruck verursachen. — Will man das Interesse dieser Malerei vervielfältigen, so bedient man sich glänzender Gefäße, oder versetzt das Ganze in eine Küche, wo nicht nur die Beleuchtung sich besser zusammen halten läßt, sondern auch Geschirre, Töpfe, Teller, kupferne Gefäße noch mehr Abwechslung gewähren. Wir nennen hier Peter Aertsen, genannt Peter der Lange [1]), der sich in letzterer Art auszeichnete, indem er mit möglichster Vollkommenheit darstellte, sich aber auch im historischen Fach als ein verdienstvoller Künstler auszeichnete. Sein Schüler Joachim Beuckelaer [2]) ist nicht weniger geschickt, denn außer Fischen, Vögeln und Küchen, die er treu darstellte und mit einem lebendigen und warmen Colorit verband, versuchte er sich auch glücklich in der Geschichte.

Mehr auf dieses Fach beschränkt ist Eberhard van Aelst [3]); er malte nur leblose Gegenstände, als todtes Federvieh, Kräuter, Harnische, und andere Waffen. Treue Nachahmung der Natur, gutes Colorit, und fleißige Ausführung

---

1) Geb. zu Amsterdam 1519. Gest. 1573.
2) Geb. zu Antwerpen um 1530.
3) Geb. zu Delft 1602. Gest. 1658.

zeichnen seine Werke aus. Mannichfaltiger ist Johann Fyt [1]) in seinen Stilleben. Wolle, Haare und Federn in seinen Thieren und Vögeln sind auf das täuschendste nachgeahmt; eben so gut und wahr sind Zeichnung und Colorit. Auch in lebendigen Thieren und in Blumen blieb er eben so wenig zurück. Auch sein Schüler David Koning [2]) hat mit ihm gleiche Verdienste, bleibt aber in der Harmonie der Farben zurück. Seine todten Thiere vermischte er auf die mannichfaltigste Weise mit Blumen und Früchten.

Einer der fruchtbarsten Künstler in dieser Gattung war Franz Sneyders, den wir schon erwähnten. Der Reichthum in seinen Zusammenstellungen ist zu bewundern, und diese erhalten ein doppeltes Interesse, indem ihm Rubens oder Jordans die Figuren dazu malte. Was dieser mit freiem leichten Pinsel schuf, sucht Peter Gyzen [3]) durch mühevollen Fleiß zu erlangen; zwar sind seine todten Thiere und Vögel der Natur treu, doch die Färbung ohne Harmonie. Dasselbe gilt auch von seinen kleinen Landschaften. Johann Weeninx [4]) ist ein Meister von vieler Vollendung, geschickt als Land=

1) Geb. zu Antwerpen um 1625.
2) Geb. daselbst um 1636.
3) Geb. zu Antwerpen 1610. Gest. 1670.
4) Geb. zu Amsterdam 1644. Gest. 1719.

schaftsmaler, nicht minder in Jagden von großem Umfang ausgeführt mit freiem Pinsel und gutem Colorit, wie auch im Stilleben, was er Alles mit vieler Vollendung verfertigte. Gleich diesem war Melchior Hondekoeter [1]) vom ältern Weenini unterrichtet. Seine Darstellungen bestehen in Hühnern, Gänsen, Enten und Pfauen, bald in Landschaften, bald als Stilleben. Sowohl in Behandlung der Farben, als Darstellung der Hare und Federn bleibt nichts zu wünschen übrig. Bei Wilhelm Kalf [2]) bewundert man den Fleiß in allen Gattungen lebloser Gegenstände, vorzüglich in Darstellungen mancherlei Gefäße. Eine andere Auswahl findet man bei Cornelius Brize [3]). Seine Darstellungen sind Waffen, Musikalien, Basreliefs ꝛc. Man schätzt seine Gemälde wegen ihrer großen Vollendung. Doch eigenthümlicher ist Juriaan van Streeck [4]). Seine Darstellungen sind ernst und schwermüthig; bald sieht man Bücher, und Instrumente, oder einen Todtenkopf mit ausgelöschtem Lichte, und Notenbücher darneben liegen, oder er liefert andere auf den Tod anspielende Gegenstände.

---

1) Geb zu Utrecht 1636. Gest. 1695.

2) Geb. zu Amsterdam um 1630. Gest. 1693.

3) Lebte in Holland um 1670.

4) Geb. zu Amsterdam 1632.

Wassermalerei.

Es ist nicht genug den Kunstliebhaber, an das fertige Kunstwerk zu führen, um ihm die Wirkung desselben bloß sehen zu lassen, sondern er wird auch in die Werkstätte des Bildners verwiesen, um dort die Geheimnisse und Vortheile zu ergründen, wodurch ein Gemälde Schönheit und Dauer erhält. Da hier nur vom technischen Theile die Rede ist, so wird die Malerei in Wasserfarben, als die älteste und einfachste, um so leichter zur Erläuterung des Ganzen führen. Das Alter dieser Kunst verliert sich in die frühern Zeiten, und so sehr man sie auch später vernachlässigte, oder durch die Oelmalerei völlig verdrängte, so übten die frühern Maler dieselbe doch mit vieler Einsicht, und noch vorhandene Gemälde des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts bezeugen nicht nur ihre Dauerhaftigkeit, sondern man verwundert sich auch über die gut erhaltnen Farben.

Jene Malereien, die man theils auf Mauern ausführte, theils auf Holztafeln anwendete, um damit die Altäre der Kirchen und Kapellen zu schmücken, verdienen, vorzüglich letztere, eine genauere Untersuchung. Diese Tafeln, mehrentheils von hartem Holz, erhielten, ehe man darauf malte, einen Gyps- oder Kreidegrund mit Leim verbunden, oder man überzog dieselben vorher mit Leinwand, um die Fugen der Bretter fe-

ster zusammen zu halten, und trug dann jenen Grund darauf.

Da es der Zeitgeschmack erforderte, viel auf Gold zu malen, wurde der erste Grund mit einer Lage Bolus oder ähnlicher rothen Farbe überstrichen, und man legte auf diesen die Goldplättchen. Zum Malen selbst bediente man sich der Mineral- und Erdfarben und verband diese mit einer Flüssigkeit von Eiklar und Leimspänen. Daß bei dieser Behandlung, die für sich nicht lange ohne Verletzung bestehen kann, vorzüglich auf die Dauer gesehen werden müsse, fühlten jene Meister recht gut; sie verfielen daher auf das Mittel, ihre Werke mit flüssig gemachtem Wachs zu überziehen, und suchten, der Ungleichheit dieses Ueberzugs dadurch abzuhelfen, daß man das Gemälde vorsichtig über ein gelindes Feuer von Kohlen hielt, was nicht nur den beabsichtigten Zweck erfüllte, sondern das Wachs durchdrang auch die Farben, gab ihnen mehr Dauer, und zugleich auch Leben und Kraft.

Wendet man diese Malerei auf Flächen und Mauerwerk an, so wird die Fläche, ist der Auftrag der Mauer ganz trocken, mehre Male mit dünnem Leimwasser überstrichen; da sich aber die Farben beim Malen, indem sie leicht trocknen, nicht viel in einander verarbeiten lassen, so beruht die Ausführung nur in der Gewandheit des Pinsels. Um auch hier für Festigkeit zu sorgen,

übergeht man die vollendete und trockene Arbeit mit einem zu Schaum geschlagenen Eiklar, das nach kurzem Trocknen, mit Mastixfirniß überstrichen werden kann.

Freskomalerei.

Diese Malerei wird zwar auch mit Wasserfarben ausgeführt, sie weicht aber in der Behandlung von der vorhergehenden um vieles ab. Von ihrem Alter findet man noch Spuren aus den Zeiten Constantins des Großen, und wenn auch ungünstige Ereignisse sie völlig wieder in die Kindheit versetzten, so erhob sie sich doch wieder zu Ende des sechszehnten und zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts zu ihrer höchsten Vollkommenheit.

Diese Malerei auf nassem Kalk, verlangt eine genaue Kenntniß der Farben, und in der Ausführung eine geübte kunstfertige Hand. Denn hier läßt sich nicht, wie in der Oelmalerei, zum zweiten Mal übergehen, sondern, was der Pinsel ausführt, muß auch zugleich beendigt werden. An Vertreibung der Farben in einander ist gar nicht zu denken; denn die Tinten sind vorher in ihren verschiednen Abstufungen gemischt, und werden in der Anwendung blos neben einander gesetzt, und nur die dunkeln Parthien nach völligem Trocknen, da wo es nöthig ist, durch Strafsiren oder Punktiren verbunden.

Da die Wirkung dieser Malerei nur auf die Ferne berechnet ist, so läßt sie sich nur an hohen Gewölben und auf Mauern anwenden; findet sich Gelegenheit, ein solches Gemälde in der Nähe zu betrachten, so erblickt man nur grobe Pinselstriche, helle und dunkle Massen, ohne Verbindung und Harmonie. Aber das Wegrücken dieser Gegenstände vom Auge, und der Zwischenraum der Luft, gibt nicht nur den Figuren, die in hohen Gewölben in übernatürlicher Größe dargestellt werden, ihr richtiges Verhältniß, auch die Massen, die flüchtig hingeworfen scheinen, bilden ein Ganzes, und Colorit und Helldunkel befriedigen unsere Wünsche und Forderungen.

Da an den Deckengemälden, von dem Standpunkt aus, wo wir sie betrachten, die Zeichnung nothwendig andere Berücksichtigung erfordert, indem die Figuren, in der Höhe betrachtet, anders als auf der Erde erscheinen, so ist eine gründliche Kenntniß der Perspective, zur nöthigen Verkürzung derselben, so wie auch anderer Gegenstände nothwendig; denn, soll die Wahrheit nicht schwinden, können die Figuren, indem das Auge aufwärts sieht, in jeder Handlung, stehend oder sitzend, nur verkürzt erscheinen. Wollte der Künstler aber von dieser nothwendigen Regel abweichen, und seine Handlungen so darstellen, wie wir sie gewöhnlich mit unsern Augen betrachten, so wäre zu befürchten, sie fielen auf den Beschauer herunter.

Ist es Absicht des Künstlers, ein solches Werk zu malen, so läßt er vorher so viel nassen Kalk, als er glaubt, in einem Tage übermalen zu können, auftragen, auf diesem glatt gestrichenen Kalk, der aber, ehe er gebraucht wird, wenigstens schon ein Jahr alt seyn muß, befestigt er seinen Karton, und fährt mit einem Stift über dessen Umrisse, welche sich in die nasse Stelle eindrücken, und bedient sich dann bei seiner Ausführung der Vorstpinsel. Hier lassen sich aber nicht alle Farben mit gleichem Erfolg anwenden, denn die Säure des Kalks verändert bei manchen das Ansehen völlig, daher sind nur Erdfarben brauchbar, und alle Mineralfarben ausgeschlossen.

Die Zubereitung der Tinten an sich selbst ist einfach, man reibt sie mit Wasser an, und vermischt dieselben, um die Stärke oder Schwäche heraus zu bringen, mit mehr oder weniger Kalk. Allein die Kenntniß dieser Tinten muß schon vor ihrem Auftrag berechnet seyn, indem sie naß viel dunkler erscheinen, beim Trocknen aber um die Hälfte ihrer Stärke verlieren.

Daß die Freskomalerei in der neuern Zeit nicht gleich so vollkommen seyn konnte, daran ist wohl die frühere ängstliche trockene Ausführung bis zum Erscheinen Raphaels schuld; aber selbst bei diesem vermißt man noch jene Dreistigkeit und das bessere Verarbeiten der Farben,

wodurch sich die spätern Künstler auszeichnen. Selbst in den Logen und Stanzen, durch Hülfe seiner Schüler ausgeführt, sind die Verbindungen der Farben durch Straffirungen hervor gebracht.

Noch weniger praktische Uebung findet man in den Werken des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle; hier ist das Colorit düster und trocken. Doch besser erscheint es schon bei seinem Schüler Daniel von Volterra in den Malereien in der Kirche Trinida da Monti zu Rom, die Geheimnisse des heiligen Kreuzes darstellend. Dieser Künstler ist es auch, der aus übertriebenem Eifer Pabst Pius des vierten, in dem jüngsten Gericht seines Meisters, die Blößen vieler Figuren mit weiten Hosen bedeckte, und daher den Namen il Braghottone erhielt. Vasari besaß schon mehr Gewandheit des Pinsels; an ihn schließt sich Cesari von Arpino; sein vorzüglichstes Werk in Fresko findet man auf dem Sal des Capitols.

Correggio überstrahlte diese Meister alle durch sein Colorit, zu Parma; gleich groß in der Verkürzung, ist er Muster für alle Künstler, von denen jetzt die Rede ist. Diese Vortheile findet man schon im Colorit der berühmten Farnesischen Gallerie, von Annibal Carracci, die zugleich als Muster diente, dem verdorbenen Geschmack der Maler zu Rom eine bessere Richtung zu

geben. Doch nunmehr gewinnt diese Malerei an technischer Vollkommenheit. Lanfranco verlieh ihr einen hohen Glanz, sowohl durch Ausführung der Kuppel in der Kirche des heiligen Andreas della Valla zu Rom, wie auch in der Kuppel der Kapelle del Tasoro daselbst. Die Kraft der Farben, die Wirkung von Licht und Schatten, die fertige Behandlung des Pinsels, wo die Tinten nicht mehr neben einander gesetzt, sondern mehr in einander geschmolzen sind; dieses sind die Vorzüge, wodurch sie sich von der frühern Behandlung unterscheidet, und in der sich Guido Reni in der Marter des heiligen Andreas, zu St. Gregorius, der heiligen Dreifaltigkeit eben daselbst, und in der Aurora, in der Villa Ludovisi, wie auch Dominichino in der Abtey zu Goot Ferrata, und andern Werken, als verständige Freskomaler auszeichnen.

Auch Barbieri ist in der Kuppel zu Piacenza, so wie in der Kapelle Lucatelli zu St. Gregorius zu Bologna, als auch in seiner Aurora im Pallaste Rospigliosi zu Rom, als ein guter Colorist zu loben. Einer der ausgezeichnetsten Freskomaler war Giovanni Mannozzi, genannt Giovanni von S. Giovanni [1]); wenn auch seine Werke mit denen seines Meisters Rosselli nicht völlig verglichen werden können, so

1) Geb. zu St. Giovanni 1590. Gest. 1636.

nem Gemälde des Giuseppi Cesari. Durch Alessio Matioli erhielt diese Malerei noch mehr Umfang, denn er wußte dem Purpur Dauer zu geben, eine Farbe, welche diesen Künstlern bis jetzt noch fehlte, um jedes Colorit nach zu machen. Pietro Paolo Christofano errichtete eine eigene Schule, und lieferte in dieser Gattung schöne Meisterwerke, unter denen sich die heilige Petronilla nach Guercino auszeichnet. Nunmehr verfiel man auf den Gedanken, alle Gemälde der Peterskirche auf diese Weise zu copiren.

Früher setzte man die musivische Malerei mit kleinen farbigen Steinen zusammen, und verband sie durch einen Mörtel oder Kitt, doch diese rohe Erfindung genügte der fortschreitenden Kunst nicht, und selbst der Gedanke, schöne Meisterwerke vor der Zerstörung zu sichern, erzeugte so lange neue Versuche, bis es endlich gelang, Glasstifte aus allen Farben zu bereiten, deren Zahl in ihren verschiedenen Vermischungen sich über 15,000 beläuft; die Höhe eines solchen Stiftes ist zwei Zoll, und der Durchschnitt ohngefähr drei Linien ins Gevierte. Man sollte glauben, diese Menge Tinten sey hinreichend, jede Abstufung des Colorits durch die mannichfaltige Zusammensetzung auszudrücken; man betrachte aber ein Gemälde in seiner Anlage, und sehe dann die Wirkung des Vertreibepinsels, wo die Ueber-

gänge der Farben vom Lichte bis zum Schatten, sich ins Unendliche verlieren. Dieses fühlend, suchte man jedem Einzelnen dieser Färbenstifte von 15,000, wieder in 50 Abstufungen von Tinten zu bringen, wodurch eine Anzahl von 750,000 entsteht, und doch ist diese Gesammtmasse kaum hinreichend, den Schmelz der Farben im Gemälde nachzuahmen.

Will der Mosaikarbeiter ein Originalgemälde copiren, so sucht er sich vorher von einem guten Künstler eine Zeichnung desselben in gleicher Größe zu verschaffen, stellt dann das Original sich selbst zur Seite, und vor sich eine steinerne Platte in derselben Größe. Original, Zeichnung, und Steinplatte, erhalten alle drei, Netze von Quadraten, und diese übereinstimmenden Gitter sind gleich numerirt. Bei Anfang der Arbeit wird auf das Stein-Quadrat No. 1. so viel Kitt aufgetragen, als zur Bearbeitung in einem Tage nöthig ist; mehr Auftrag desselben ist nachtheilig, der Kitt trocknet, und die Stifte halten nicht fest.

Um es bei der Arbeit bequemer zu haben, schneidet man die Zeichnung in mehre Stücke; indem man sich nun des Stückchens Quadrat Nro. 1. bedient, wird es auf der entgegen gesetzten Seite geschwärzt, man legt es dann sorgfältig auf den Stein Quadrat Nro. 1. und drückt mit einem spitzen Griffel die Umrisse der Zeich-

nung auf den Kitt. Statt der Farbenpalette stehen neben dem Arbeiter kleine Kästchen, welche die verschiedenen Abstufungen von farbigen Stiften, die den Theil des Gemäldes, nach welchem eben gearbeitet wird, enthalten, und so wie es das Quadrat No. 1. erfordert, in den Kitt gedrückt werden. Dieses Verfahren wird auf gleiche Weise bei allen übrigen Theilen angewendet.

Die Einrichtung des hier beschriebenen Gegenstandes erlaubt es, daß oft zwei Arbeiter bei einer solchen Ausführung beschäftigt sind, und da durch die bezeichneten Quadrate kein Irthum entstehen kann, so ist es gleich viel, ob der Eine am Kopf, und der Andere am Boden arbeitet. Ist endlich ein solches mühevolles Werk beendet, so wird die Oberfläche desselben mit Schmergel und Wasser abpolirt. Der große Zeitaufwand, den solch eine Arbeit erfordert, erhöht auch ihren Preis, denn ein einziges Altargemälde in Rom kostet zehn- bis zwölftausend Thaler.

In großen Kirchen und Gebäuden, die nicht immer vor Feuchtigkeit geschützt sind, ist diese Malerei eine zweckmäßige Zierde. Soll man aber die Absätze und kleinen Zwischenräume, welche die Stifte bilden nicht sehen, so werde sie dem Auge nicht zu nahe gerückt; übrigens beruht der ganze Werth der neuern Mosaik auf der Dauer, sie ist aber weniger als Product der Kunst zu be-

trachten; denn nicht nur, daß ihre Verfertiger mehr sclavische Nachahmer als Künstler sind, so verliert ein solches Gemälde auch dadurch, daß es Copie einer Copie ist, in der niemals der Geist des Originals sich wieder findet.

Glasmalerei.

Der Ursprung dieser Malerei ist sehr in Dunkel gehüllt. Nach Plinius soll sie der griechische Maler Aristides schon ausgeübt haben, indem er die Farben auf Glas einzubrennen verstand. Daß aber schon die Egypter das Glas zu färben wußten, dieses beweist eine Mumie, welche in dem brittischen Museum zu London aufbewahrt wird, die mit grünen Glasknöpfchen verziert ist. Auch die Glasflüsse der Alten, in allen Arten von Farben, sind hinlänglich bekannt. Aber das Geheimniß, die Gläser im Feuer zu färben, ging in der Folge verloren, und erst im eilften Jahrhundert zeigen sich Spuren dieser neuen Erfindung, die wahrscheinlich durch Klosterbrüder, die zu jener Zeit alle Zweige der Kunst belebten, entdeckt wurde.

Die ersten Glasmalereien waren höchst unvollkommen; man setzte kleine Stückchen farbiges Glas in verschiedene Formen, durch Verbindung des Fensterbleies, zusammen, was mehr einer musivischen Arbeit glich. Wenn hier in Zusammenstellung der Farben eine gewisse Sym-

metrie herrschte, so fiel man doch bald darauf, diesen Fenstern, die nur für Kirchen bestimmt waren, und die durch ihr magisches Licht beim Eintritt in die Gotteshäuser einen heiligen Schauer verbreiten, eine höhere Bedeutung zu geben, und so wie die Zeichnung und bildende Kunst im Allgemeinen etwas fortschritt, suchte man auch hier Heilige und andere Figuren anzubringen; das farbige Glas wurde auf die vorhandene Zeichnung gelegt, und nach den verschiedenen Theilen derselben, mit Beobachtung der farbigen Stoffe, zerschnitten. Zum Beispiel Gesicht und Hände ersetzte ein blaßrothes Glas, und grünes oder blaues vertrat die Stelle des Mantels oder Unterkleides. Zur Rundung der Formen und Hervorbringung der Falten bediente man sich einfacher schwarzer Strafirungen, anfangs vielleicht mit Wasserfarbe. Da sich diese aber durch Feuchtigkeit auflößte, wurde sie durch Feuer eingeschmolzen. Auch diese Theile setzte man, wie früher, durch Fensterblei zusammen. Bei allen diesen Gemälden, bis zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, ist die ganze Masse des Glases gefärbt, sie ist weniger durchsichtig und lebendig im Colorit.

Erst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts wurden bedeutende Fortschritte in dieser Kunst gemacht, oder die eigentliche Behandlung der Glasmalerei entdeckt; und diese

Entdeckung schreibt man Johann van Eyk[1] zu, der die Erfindung gemacht haben soll, die Farben auf dem Glase, und von einer Seite aufzutragen, ein Vortheil, wodurch diese klar, durchsichtig und lebendiger erscheinen. Diese freiere Benutzung des Materials führte dahin, daß nunmehr ganze Gemälde ohne Verbindung des Fensterbleies ausgeführt werden konnten, und zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, finden sich in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und England, die bedeutendsten Meister in diesem Fach.

Unter den deutschen Künstlern zeichneten sich Veit Hirschvogel[2]) und seine Söhne aus. Vom Erstern findet man zu Nürnberg noch mehre Malereien vom Jahr 1493. Zeitgenossen von diesen, und noch größer in ihrer Kunst, waren die Gebrüder Dirck und Wouter Crabeth[3]); die Arbeiten in der St. Johanneskirche in ihrer Vaterstadt voll Kraft und Feuer und guten Compositionen, so wohl im Großen als im Kleinen, verdienen das beste Lob.

Bei dem großen Reichthume von Glasmalereien zu dieser Zeit, wovon leider viele durch

---

1) Geb. zu Maaseyk 1370. Gest. 1441.

2) Geb. zu Nürnberg. Starb 1525. Alt 64 Jahr.

3) Geb. zu Gouda. Ersterer starb 1578. Der Andere arbeitete noch 1628.

Zerstörungen mancher Art zu Grunde gingen, verdienen die Werke im Dom zu Köln, und in der Cathedrale zu Brüssel, bemerkt zu werden. der große Umfang derselben, vorzüglich am letztern Ort, ist zu bewundern; eine gute Zeichnung und ein feuriges Colorit, machen diese Werke gleich schätzbar. In der Zeit, wo diese Künstler lebten, bis zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts, ist diese Malerei am vollkommensten geübt. Die Glastafeln sind von ungewöhnlicher Größe, die Zeichnung vortrefflich, ja man findet oft reiche Compositionen, oder Abbildungen lebender Personen, die sich als Wohlthäter der Kirchen erzeigten; aber auch Feuer und Klarheit der Farben haben ihre Vollendung erhalten.

Welche Aufnahme diese Kunst überall fand, läßt sich daraus ersehen, daß beinahe alle Fenster der Kirchen und Kapellen Zierden dieser Art erhielten, ja deutsche niederländische und französische Künstler wurden nach England und Spanien berufen, und von Fürsten, Geistlichen, und Privatpersonen beschäftigt. In der Cathedrale zu Canterburg befanden sich Glasmalereien von unschätzbarem Werthe; diese, so wie viele andere kostbare Werke, wurden in den Jahren 1643 und 1650 zerstört. Wenn aber in England während der Reformation gleich vieles der Art zu Grunde ging, so war man doch an die Farbenpracht der Glasfenster zu sehr ge-

wöhnt, als daß man den Schaden nicht bald hätte ersetzen sollen, und so findet sich denn, daß das siebenzehnte Jahrhundert hier eine neue Epoche bildet, und noch in der neuesten Zeit gedenken wir eines Künstlers, Namens Francis Eginton [1]), der zu den größten Glasmalern zu rechnen ist, so wohl in Ausführung seiner bedeutenden großen Arbeiten, als auch in der Wirkung, die seine Werke hervor brachten. In ihm vereinigen sich richtige Zeichnung und schöne Behandlung der Farben; auch lieferte er sowohl historische Gemälde als Bildnisse. Sein jüngstes Gericht, ein Gemälde im Helldunkel in dem westlichen Fenster vom Magdalenen-Collegio zu Oxfort, ist ein Meisterstück, so wie die Bekehrung Petri, und dessen Sehendwerdung in der Pauluskirche zu Birmingham. Aber nicht so an andern Orten, wo selbst die noch übrig gebliebenen Reste theils verschleudert, theils, sonst nicht beachtet, durch weiße Glastafeln ersetzt wurden. Mit dem Verschwinden dieser Schätze verlosch vollends der Sinn für diese Kunst, und es wird jetzt als ein Wunder betrachtet, wenn ein neuerer Künstler sich durch einige Proben der Glasmalerei bekannt macht.

Oelmalerei.

Die Oelmalerei ist eine Erfindung neuerer Zeit, und finden sich auch Spuren, daß man sich

1) Starb 1805 zu Handworth 68 Jahr alt.

schon im Mittelalter des Oelfirnisses bediente, so trug man diese Versuche doch nicht allgemein in die Malerei über; denn es ist bewiesen, daß Johann Eyk der erste war, der diese Kunst bekannt machte, und ist er auch nicht der eigentliche Erfinder, so benutzte er doch jene frühern Vortheile, und brachte sie zur Vollkommenheit. Aber noch hielt er seine Erfindung geheim, bis eines seiner Gemälde nach Neapel kam, wo die Lebendigkeit der Farben desselben die dortigen Künstler mit Bewunderung erfüllte. Um sich näher mit dieser neuen Erfindung bekannt zu machen, entschloß sich Antonello [1]) von Messina, ein Maler von vielen Verdiensten, nach Brügge zu gehen, wo er auch so glücklich war, diese Kunst vom Erfinder zu lernen.

Aber noch blieb sie das Geheimniß von Wenigen. Antonello theilte es dem Dominico Veneziano [2]) mit, von dem es sein Schüler Castagno wieder erlangte, der, um einziger Besitzer desselben zu bleiben, jenen auf eine schändliche Weise ermordete.

Obgleich seit dieser Zeit sich die Oelmalerei in Italien verbreitete, so blieb die Behandlung dennoch unvollkommen, die Farben wurden dünn aufgetragen, ohne sie zu vertreiben, die Holzta-

1) Blühte um 1430.
2) Geb. zu Venedig 1470.

feln, worauf man malte, waren noch im allgemeinen Gebrauch, und erst zur Zeit des Tizians bediente man sich der aufgespannten Leinewand.

Die Vorzüge der Oelmalerei übertreffen alle andern bei weitem. Was die Freskomalerei durch leichte Behandlung und kecke Pinselstriche nur für die Ferne bewirkt, leistet die Oelmalerei in der Nähe, ja sie ist geschickt, durch fleißige Ausführung noch mehr zu vergnügen; denn keine Malerei vermag die Verschiedenheit der Tinten, den Schmelz, der sich über das Ganze verbreitet, die Kraft und das lebendige Ansehen so hervor zu bringen als diese. Wenn dort durch die Veränderlichkeit der Farbe beim Trocknen häufig Nachtheile entstehen, so ist hier gleich beim Anfange die Wirkung für die Folge zu berechnen. Wie wahr läßt sich nicht das Lebendige in seiner Frischheit darstellen! Wie lassen sich die Formen durch den Vertreibepinsel runden, daß die Gegenstände sich von der Fläche trennen! Zu diesen Vorzügen kommt noch, daß sie sich zu großen und kleinen Darstellungen eignet, und sich, gut verwahrt, aufgerollt oder in Rahmen, an die entferntesten Orte senden läßt.

Daß der Glanz ihrer Farben nicht jeder Beleuchtung günstig ist, auch wohl Theile des Gemäldes nachdunkeln, und andere wieder verbleichen, läßt sich nicht abläugnen; an letzterm Uebelstande ist aber wohl die übel verstandene techni-

wodurch sich die spätern Künstler auszeichnen. Selbst in den Logen und Stanzen, durch Hülfe seiner Schüler ausgeführt, sind die Verbindungen der Farben durch Straffirungen hervor gebracht.

Noch weniger praktische Uebung findet man in den Werken des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle; hier ist das Colorit düster und trocken. Doch besser erscheint es schon bei seinem Schüler Daniel von Volterra in den Malereien in der Kirche Trinida da Monti zu Rom, die Geheimnisse des heiligen Kreuzes darstellend. Dieser Künstler ist es auch, der aus übertriebenem Eifer Pabst Pius des vierten, in dem jüngsten Gericht seines Meisters, die Blößen vieler Figuren mit weiten Hosen bedeckte, und daher den Namen il Braghottone erhielt. Vasari besaß schon mehr Gewandheit des Pinsels; an ihn schließt sich Cesari von Arpino; sein vorzüglichstes Werk in Fresko findet man auf dem Sal des Capitols.

Correggio überstrahlte diese Meister alle durch sein Colorit, zu Parma; gleich groß in der Verkürzung, ist er Muster für alle Künstler, von denen jetzt die Rede ist. Diese Vortheile findet man schon im Colorit der berühmten Farnesischen Gallerie, von Annibal Carracci, die zugleich als Muster diente, dem verdorbenen Geschmack der Maler zu Rom eine bessere Richtung zu

geben. Doch nunmehr gewinnt diese Malerei an technischer Vollkommenheit. Lanfranco verlieh ihr einen hohen Glanz, sowohl durch Ausführung der Kuppel in der Kirche des heiligen Andreas della Valla zu Rom, wie auch in der Kuppel der Kapelle del Tasoro daselbst. Die Kraft der Farben, die Wirkung von Licht und Schatten, die fertige Behandlung des Pinsels, wo die Tinten nicht mehr neben einander gesetzt, sondern mehr in einander geschmolzen sind; dieses sind die Vorzüge, wodurch sie sich von der frühern Behandlung unterscheidet, und in der sich Guido Reni in der Marter des heiligen Andreas, zu St. Gregorius, der heiligen Dreifaltigkeit eben daselbst, und in der Aurora, in der Villa Ludovisi, wie auch Dominichino in der Abtey zu Goot Ferrata, und andern Werken, als verständige Freskomaler auszeichnen.

Auch Barbieri ist in der Kuppel zu Piacenza, so wie in der Kapelle Lucatelli zu St. Gregorius zu Bologna, als auch in seiner Aurora im Pallaste Rospigliosi zu Rom, als ein guter Colorist zu loben. Einer der ausgezeichnetsten Freskomaler war Giovanni Mannozzi, genannt Giovanni von S. Giovanni [1]); wenn auch seine Werke mit denen seines Meisters Rosselli nicht völlig verglichen werden können, so

1) Geb. zu St. Giovanni 1590. Gest. 1636.

besitzt er doch viel Reichthum der Ideen, und eine fröhliche heitere Färbung, und diese Kunstfertigkeit nebst einem freien und leichten Vortrage sichern seinen Ruhm. Eins seiner Hauptwerke ist im Salon Imperiale zu Florenz, auch in Rom in der Kirche Madonna del Monti, und zu St. Quatro Caronali, Kloster der armen Waise, findet man verdienstliche Arbeiten von ihm. Aber alle bis jetzt benannten Meister überstrahlt Pietro Berettini, sowohl im heitern blühenden Colorit, als auch in der harmonischen Zusammenstellung der Farben. Sein Hauptwerk ist die gewölbte Decke im Pallaste alle quattre Fontane, an welcher er vierzehn Jahre abwechselnd arbeitete, und wo ohngeachtet der Pausen, Alles wie an einem Tage gemalt zu seyn scheint. Obgleich dieser Meister viele Nachahmer seiner Manier fand, so ging die Freskomalerei doch immer mehr rückwärts, bis endlich Raphael Mengs durch seine Darstellung des Plafonds in der Kirche des heiligen Eusebius, und noch mehr des Zimmers Dei Papiri, in der Bibliothek des Vatikans, den dahin geschwundenen Zauber des schönen und wahren Colorits, aufs Neue wieder einführte.

Mosaikmalerei.

Die Mosaik oder musivische Malerei, gehört mit zu den ältesten Erfindungen der Kunst, denn

sie war schon den Römern bekannt, welche ihr den Namen opus musivum gaben; diese lernten sie durch die Griechen kennen, und verwendeten sie in der Folge häufig zu ihren Verzierungen. Da dieser Gebrauch immer mehr überhand nahm, so begnügte man sich nicht mehr, Fußböden durch farbige Steine zusammen zu setzen, sondern man versuchte sich in Blumen, Thieren und menschlichen Figuren.

Wenn auch durch die Einfälle barbarischer Völker in Italien und Rom, wie auch durch die Bilderstürmerei in Byzanz, eine Menge dieser Arbeiten zerstört wurden, so blieb doch noch Manches übrig, um den damaligen Kunstgeschmack kennen zu lernen; wenn auch entartet, so wie alle Kunst damaliger Zeit, so zeigt sich doch ein spärlicher Fortgang bis zum Erscheinen des Giotto. Doch schon unter Tafi Giotti und Cavatini, bemerkt man deutliche Fortschritte, und sie gelangte um das Jahr 1630 zu einer höhern Vollkommenheit, denn Baptista Calandra [1]) wußte ihr durch einen bessern Kitt mehr Dauer zu geben, und verfertigte selbst in der Kuppel der Peterskirche zu Rom, die Bilder der vier Kirchenväter in dieser Gattung; er übertraf sich aber selbst in dem Erzengel Michael nach ei-

---

1) Geb. zu Vercelli 1586. Gest. 1644.

nem Gemälde des Giuseppi Cesari. Durch Alessio Matioli erhielt diese Malerei noch mehr Umfang, denn er wußte dem Purpur Dauer zu geben, eine Farbe, welche diesen Künstlern bis jetzt noch fehlte, um jedes Colorit nach zu machen. Pietro Paolo Christofano errichtete eine eigene Schule, und lieferte in dieser Gattung schöne Meisterwerke, unter denen sich die heilige Petronilla nach Guercino auszeichnet. Nunmehr verfiel man auf den Gedanken, alle Gemälde der Peterskirche auf diese Weise zu copiren.

Früher setzte man die musivische Malerei mit kleinen farbigen Steinen zusammen, und verband sie durch einen Mörtel oder Kitt, doch diese rohe Erfindung genügte der fortschreitenden Kunst nicht, und selbst der Gedanke, schöne Meisterwerke vor der Zerstörung zu sichern, erzeugte so lange neue Versuche, bis es endlich gelang, Glasstifte aus allen Farben zu bereiten, deren Zahl in ihren verschiedenen Vermischungen sich über 15,000 beläuft; die Höhe eines solchen Stiftes ist zwei Zoll, und der Durchschnitt ohngefähr drei Linien ins Gevierte. Man sollte glauben, diese Menge Tinten sey hinreichend, jede Abstufung des Colorits durch die mannichfaltige Zusammensetzung auszudrücken; man betrachte aber ein Gemälde in seiner Anlage, und sehe dann die Wirkung des Vertreibepinsels, wo die Ueber-

gänge der Farben vom Lichte bis zum Schatten, sich ins Unendliche verlieren. Dieses fühlend, suchte man jedem Einzelnen dieser Farbenstifte von 15,000, wieder in 50 Abstufungen von Einen zu bringen, wodurch eine Anzahl von 750,000 entsteht, und doch ist diese Gesammtmasse kaum hinreichend, den Schmelz der Farben im Gemälde nachzuahmen.

Will der Mosaikarbeiter ein Originalgemälde copiren, so sucht er sich vorher von einem guten Künstler eine Zeichnung desselben in gleicher Größe zu verschaffen, stellt dann das Original sich selbst zur Seite, und vor sich eine steinerne Platte in derselben Größe. Original, Zeichnung, und Steinplatte, erhalten alle drei, Netze von Quadraten, und diese übereinstimmenden Gitter sind gleich numerirt. Bei Anfang der Arbeit wird auf das Stein-Quadrat No. 1. so viel Kitt aufgetragen, als zur Bearbeitung in einem Tage nöthig ist; mehr Auftrag desselben ist nachtheilig, der Kitt trocknet, und die Stifte halten nicht fest.

Um es bei der Arbeit bequemer zu haben, schneidet man die Zeichnung in mehre Stücke; indem man sich nun des Stückchens Quadrat Nro. 1. bedient, wird es auf der entgegen gesetzten Seite geschwärzt, man legt es dann sorgfältig auf den Stein Quadrat Nro. 1. und drückt mit einem spitzen Griffel die Umrisse der Zeich-

nung auf den Kitt. Statt der Farbenpalette stehen neben dem Arbeiter kleine Kästchen, welche die verschiedenen Abstufungen von farbigen Stiften, die den Theil des Gemäldes, nach welchem eben gearbeitet wird, enthalten, und so wie es das Quadrat No. 1. erfordert, in den Kitt gedrückt werden. Dieses Verfahren wird auf gleiche Weise bei allen übrigen Theilen angewendet.

Die Einrichtung des hier beschriebenen Gegenstandes erlaubt es, daß oft zwei Arbeiter bei einer solchen Ausführung beschäftigt sind, und da durch die bezeichneten Quadrate kein Irthum entstehen kann, so ist es gleich viel, ob der Eine am Kopf, und der Andere am Boden arbeitet. Ist endlich ein solches mühevolles Werk beendet, so wird die Oberfläche desselben mit Schmergel und Wasser abpolirt. Der große Zeitaufwand, den solch eine Arbeit erfordert, erhöht auch ihren Preis, denn ein einziges Altargemälde in Rom kostet zehn- bis zwölftausend Thaler.

In großen Kirchen und Gebäuden, die nicht immer vor Feuchtigkeit geschützt sind, ist diese Malerei eine zweckmäßige Zierde. Soll man aber die Absätze und kleinen Zwischenräume, welche die Stifte bilden nicht sehen, so werde sie dem Auge nicht zu nahe gerückt; übrigens beruht der ganze Werth der neuern Mosaik auf der Dauer, sie ist aber weniger als Product der Kunst zu be-

trachten; denn nicht nur, daß ihre Verfertiger mehr sclavische Nachahmer als Künstler sind, so verliert ein solches Gemälde auch dadurch, daß es Copie einer Copie ist, in der niemals der Geist des Originals sich wieder findet.

Glasmalerei.

Der Ursprung dieser Malerei ist sehr in Dunkel gehüllt. Nach Plinius soll sie der griechische Maler Aristides schon ausgeübt haben, indem er die Farben auf Glas einzubrennen verstand. Daß aber schon die Egypter das Glas zu färben wußten, dieses beweist eine Mumie, welche in dem brittischen Museum zu London aufbewahrt wird, die mit grünen Glasknöpfchen verziert ist. Auch die Glasflüsse der Alten, in allen Arten von Farben, sind hinlänglich bekannt. Aber das Geheimniß, die Gläser im Feuer zu färben, ging in der Folge verloren, und erst im eilften Jahrhundert zeigen sich Spuren dieser neuen Erfindung, die wahrscheinlich durch Klosterbrüder, die zu jener Zeit alle Zweige der Kunst belebten, entdeckt wurde.

Die ersten Glasmalereien waren höchst unvollkommen; man setzte kleine Stückchen farbiges Glas in verschiedene Formen, durch Verbindung des Fensterbleies, zusammen, was mehr einer musivischen Arbeit glich. Wenn hier in Zusammenstellung der Farben eine gewisse Sym-

mettie herrschte, so fiel man doch bald darauf, diesen Fenstern, die nur für Kirchen bestimmt waren, und die durch ihr magisches Licht beim Eintritt in die Gotteshäuser einen heiligen Schauer verbreiten, eine höhere Bedeutung zu geben, und so wie die Zeichnung und bildende Kunst im Allgemeinen etwas fortschritt, suchte man auch hier Heilige und andere Figuren anzubringen; das farbige Glas wurde auf die vorhandene Zeichnung gelegt, und nach den verschiedenen Theilen derselben, mit Beobachtung der farbigen Stoffe, zerschnitten. Zum Beispiel Gesicht und Hände ersetzte ein blaßrothes Glas, und grünes oder blaues vertrat die Stelle des Mantels oder Unterkleides. Zur Rundung der Formen und Hervorbringung der Falten bediente man sich einfacher schwarzer Strafirungen, anfangs vielleicht mit Wasserfarbe. Da sich diese aber durch Feuchtigkeit auflößte, wurde sie durch Feuer eingeschmolzen. Auch diese Theile setzte man, wie früher, durch Fensterblei zusammen. Bei allen diesen Gemälden, bis zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, ist die ganze Masse des Glases gefärbt, sie ist weniger durchsichtig und lebendig im Colorit.

Erst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts wurden bedeutende Fortschritte in dieser Kunst gemacht, oder die eigentliche Behandlung der Glasmalerei entdeckt; und diese

Entdeckung schreibt man Johann van Eyk [1]) zu, der die Erfindung gemacht haben soll, die Farben auf dem Glase, und von einer Seite aufzutragen, ein Vortheil, wodurch diese klar, durchsichtig und lebendiger erscheinen. Diese freiere Benutzung des Materials führte dahin, daß nunmehr ganze Gemälde ohne Verbindung des Fensterbleies ausgeführt werden konnten, und zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, finden sich in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und England, die bedeutendsten Meister in diesem Fach.

Unter den deutschen Künstlern zeichneten sich Veit Hirschvogel [2]) und seine Söhne aus. Vom Erstern findet man zu Nürnberg noch mehre Malereien vom Jahr 1493. Zeitgenossen von diesen, und noch größer in ihrer Kunst, waren die Gebrüder Dirck und Wouter Crabeth [3]); die Arbeiten in der St. Johanneskirche in ihrer Vaterstadt voll Kraft und Feuer und guten Compositionen, so wohl im Großen als im Kleinen, verdienen das beste Lob.

Bei dem großen Reichthume von Glasmalereien zu dieser Zeit, wovon leider viele durch

1) Geb. zu Maaseyk 1370. Gest. 1441.

2) Geb. zu Nürnberg. Starb 1525. Alt 64 Jahr.

3) Geb. zu Gouda. Ersterer starb 1678. Der Andere arbeitete noch 1638.

Zerstörungen mancher Art zu Grunde gingen, verdienen die Werke im Dom zu Köln, und in der Cathedrale zu Brüssel, bemerkt zu werden. der große Umfang derselben, vorzüglich am letztern Ort, ist zu bewundern; eine gute Zeichnung und ein feuriges Colorit, machen diese Werke gleich schätzbar. In der Zeit, wo diese Künstler lebten, bis zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts, ist diese Malerei am vollkommensten geübt. Die Glastafeln sind von ungewöhnlicher Größe, die Zeichnung vortrefflich, ja man findet oft reiche Compositionen, oder Abbildungen lebender Personen, die sich als Wohlthäter der Kirchen erzeigten; aber auch Feuer und Klarheit der Farben haben ihre Vollendung erhalten.

Welche Aufnahme diese Kunst überall fand, läßt sich daraus ersehen, daß beinahe alle Fenster der Kirchen und Kapellen Zierden dieser Art erhielten, ja deutsche niederländische und französische Künstler wurden nach England und Spanien berufen, und von Fürsten, Geistlichen, und Privatpersonen beschäftigt. In der Cathedrale zu Canterburg befanden sich Glasmalereien von unschätzbarem Werthe; diese, so wie viele andere kostbare Werke, wurden in den Jahren 1643 und 1650 zerstört. Wenn aber in England während der Reformation gleich vieles der Art zu Grunde ging, so war man doch an die Farbenpracht der Glasfenster zu sehr ge-

wöhnt, als daß man den Schaden nicht bald hätte ersetzen sollen, und so findet sich denn, daß das siebenzehnte Jahrhundert hier eine neue Epoche bildet, und noch in der neuesten Zeit gedenken wir eines Künstlers, Namens Francis Eginton [1]), der zu den größten Glasmalern zu rechnen ist, so wohl in Ausführung seiner bedeutenden großen Arbeiten, als auch in der Wirkung, die seine Werke hervor brachten. In ihm vereinigen sich richtige Zeichnung und schöne Behandlung der Farben; auch lieferte er sowohl historische Gemälde als Bildnisse. Sein jüngstes Gericht, ein Gemälde im Helldunkel in dem westlichen Fenster vom Magdalenen-Collegio zu Oxfort, ist ein Meisterstück, so wie die Bekehrung Petri, und dessen Sehendwerdung in der Pauluskirche zu Birmingham. Aber nicht so an andern Orten, wo selbst die noch übrig gebliebenen Reste theils verschleudert, theils, sonst nicht beachtet, durch weiße Glastafeln ersetzt wurden. Mit dem Verschwinden dieser Schätze verlosch vollends der Sinn für diese Kunst, und es wird jetzt als ein Wunder betrachtet, wenn ein neuerer Künstler sich durch einige Proben der Glasmalerei bekannt macht.

Oelmalerei.

Die Oelmalerei ist eine Erfindung neuerer Zeit, und finden sich auch Spuren, daß man sich

1) Starb 1805 zu Handworth 68 Jahr alt.

schon im Mittelalter des Oelfirnisses bediente, so trug man diese Versuche doch nicht allgemein in die Malerei über; denn es ist bewiesen, daß Johann Eyk der erste war, der diese Kunst bekannt machte, und ist er auch nicht der eigentliche Erfinder, so benutzte er doch jene frühern Vortheile, und brachte sie zur Vollkommenheit. Aber noch hielt er seine Erfindung geheim, bis eines seiner Gemälde nach Neapel kam, wo die Lebendigkeit der Farben desselben die dortigen Künstler mit Bewunderung erfüllte. Um sich näher mit dieser neuen Erfindung bekannt zu machen, entschloß sich Antonello [1]) von Messina, ein Maler von vielen Verdiensten, nach Brügge zu gehen, wo er auch so glücklich war, diese Kunst vom Erfinder zu lernen.

Aber noch blieb sie das Geheimniß von Wenigen. Antonello theilte es dem Dominico Veneziano [2]) mit, von dem es sein Schüler Costagno wieder erlangte, der, um einziger Besitzer desselben zu bleiben, jenen auf eine schändliche Weise ermordete.

Obgleich seit dieser Zeit sich die Oelmalerei in Italien verbreitete, so blieb die Behandlung dennoch unvollkommen, die Farben wurden dünn aufgetragen, ohne sie zu vertreiben, die Holzta-

1) Blühte um 1430.

2) Geb. zu Venedig 1479.

feln, worauf man malte, waren noch im allgemeinen Gebrauch, und erst zur Zeit des Tizians bediente man sich der aufgespannten Leinewand.

Die Vorzüge der Oelmalerei übertreffen alle andern bei weitem. Was die Freskomalerei durch leichte Behandlung und kecke Pinselstriche nur für die Ferne bewirkt, leistet die Oelmalerei in der Nähe, ja sie ist geschickt, durch fleißige Ausführung noch mehr zu vergnügen; denn keine Malerei vermag die Verschiedenheit der Tinten, den Schmelz, der sich über das Ganze verbreitet, die Kraft und das lebendige Ansehen so hervor zu bringen als diese. Wenn dort durch die Veränderlichkeit der Farbe beim Trocknen häufig Nachtheile entstehen, so ist hier gleich beim Anfange die Wirkung für die Folge zu berechnen. Wie wahr läßt sich nicht das Lebendige in seiner Frischheit darstellen! Wie lassen sich die Formen durch den Vertreibepinsel runden, daß die Gegenstände sich von der Fläche trennen! Zu diesen Vorzügen kommt noch, daß sie sich zu großen und kleinen Darstellungen eignet, und sich, gut verwahrt, aufgerollt oder in Rahmen, an die entferntesten Orte senden läßt.

Daß der Glanz ihrer Farben nicht jeder Beleuchtung günstig ist, auch wohl Theile des Gemäldes nachdunkeln, und andere wieder verbleichen, läßt sich nicht abläugnen; an letzterm Uebelstande ist aber wohl die übel verstandene techni-

sche Behandlung schuld; es ist genug, daß Werke vorhanden sind, die sich schon Jahrhunderte erhalten haben, ohne ihr frisches Ansehen im geringsten zu verändern.

Die Oelmalerei erfordert reine Farben und klares geläutertes Oel; denn von der Beschaffenheit der erstern, und dem guten Trocknen des andern, hängt Klarheit und Unveränderlichkeit des Colorits ab. Geläutertes Mohnöl, nicht zu jung, ist so wohl zum Reiben der Farben, als auch zum Verdünnen derselben auf der Palette, anzuwenden; die mindere Fettigkeit vor andern Oelen, läßt es beim Gebrauch leichter verdunsten, und schneller trocknen. Die dunkeln Farben, von weniger Körper als die hellen, wenn gleich durchsichtig aufgetragen, trocknen schwerer; man versetzt sie beim Gebrauch, doch nur an größern Stellen, mit gekochtem Firniß; nur werde dieser vorsichtig angewendet, indem der Bleizucker, den er enthält, das Nachdunkeln befördert.

Die Hauptfarben zum Oelmalen sind: das feinste unverfälschte Bleiweiß, oder Kremnitzer Weiß, heller gelber Ocker, heller gebrannter Ocker, dunkler Ocker, dunkler gebrannter Ocker, Casslerbraun, Pfirsichkernschwarz und Elfenbeinschwarz, Zinnober, Neapelgelb, Berlinerblau, besser Mineralblau, reibt man mit Wasser ab, selbst in Blasen trocknen diese Farben leicht, und

man macht sie erst beim Aufsetzen der Palette an, was man auch beim Krapplack, ohne denselben vorher mit Wasser abzureiben, thut; die Farben, welche in Blasen aufbewahrt werden sollen, erhalten beim Reiben eine solche Dicke, daß man sie mit dem Spachtel aufnehmen kann; der Vortheil dieser Aufbewahrung ist, daß sie vor jeder Unreinlichkeit gesichert sind, sie werden durch längeres Aufheben nicht zähe, und erhalten keine Haut.

In Aufstellung der Farben, und den abstufenden Vermischungen derselben auf der Palette, besteht der Vortheil des Malers, ja das ganze Colorit ist davon abhängig. Da in den Halbtinten des Fleisches der Ultramarin nicht gut zu entbehren ist, so braucht man aus Mangel desselben, das Pfirsichkernschwarz, das schon durch den gehörigen Zusatz von Weiß ein schönes Perlgrau gibt; doch auch dieses werde, vorzüglich bei Lassirungen der Fleischtinten, mit Einsicht benutzt, denn im Trocknen wird es dunkler. Lack und Casslerbraun sind nur zu Lasuren und den dunkeln Vertiefungen anwendbar.

Man malt mit Oelfarben auf Holz und Leinwand, auch bedient man sich bei kleinen Bildern des Kupfers. Die Holzart, worauf man malt, muß die Eigenschaft besitzen, daß sie nicht so leicht von Würmern angefressen wird, und hierzu eignet sich jede feste Masse, als Eiche und

Nußbaum. Die zusammen gefügten Bretter sucht man, damit sie sich beim Auftragen der Farben nicht werfen, auf der Rückseite, durch ein par eingeschobene Leisten, oder aufgeklebte Leinwand, dagegen zu sichern. Die Gründung selbst kann durch einen Kreideauftrag geschehen, oder die Fläche wird durch einen parmaligen Ueberzug blaßgrauer Oelfarbe, die nach völligem Trocknen mit Bimstein glatt geschliffen wird, zum Malen vorbereitet. Früher gründeten die Maler ihre Leinwand selbst, und die wenige Vorsicht, die sie dabei anwendeten, und daß sie sich sogar des Umbraunes, wegen schnellerm Trocknen, dabei bedienten, ist Ursache, daß durch das Nachdunkeln, ein Nachtheil von dieser Farbe, viele Werke großer Meister zu Grunde gingen, wie im Verfolge mehr davon gesprochen werden wird.

Die Grundlage aller Malerei ist die Zeichnung, und das Malen an sich selbst die Fortsetzung derselben. Denn in der Anlage eines Gemäldes ist jeder Pinselstrich von Bedeutung, sowohl in Führung als Auftrag der Farben auf die Leinwand, wo jede derselben sogleich ihren bestimmten Ort erhält. Es ist freilich wahr, daß der Vertreibepinsel diese mehr in einander arbeitet und verschmilzt; allein auch ohne diese Hülfe müssen durch das Nebeneinanderstellen der Farben, und durch das Abstufen der Tinten, sich die Theile des Körpers schon runden, und es

zeigt die Sicherheit des Meisters in seiner Kunst, auf einmal alla=prima seinen Gegenstand beenden zu können.

Unter den verschiedenen Manieren, bei Ausführung der Gemälde, ist zuerst der dünne Auftrag der Farben zu merken, wo möglichste Vollendung und zarte Verschmelzung aller Theile vorherrschend sind; hier wird schon beim Untermalen auf die feinere Ausführung Rücksicht genommen, allein diese Anlage sey vor dem Uebermalen völlig trocken; ist dieses nicht der Fall, so wird der zweite Auftrag der Farben zwar früher trocken, später aber erst die Grundfarbe, und wie diese sich zusammen zieht, dehnt sich das Uebermalte aus, und erhält Risse. Wenn hier der fleißige Maler genöthigt ist, durch mehrmaliges Uebermalen, Retouchiren und Lasüren die gehoffte Wirkung hervor zu bringen, so zeigt sich auf der andern Seite die leichte Behandlung und der freie fette Pinsel, wo durch starke und sichere Bezeichnung des Vorstpinsels die Muskeln gleich ihre natürliche Lage erhalten, und wo der dicke Auftrag der Farben im Lichte, den Körper mehr heraushebe, und später durch leichte Lasuren die harmonische Verbindung erlangt wird. Es zeigt daher schon die Anlage eines Gemäldes, was sich von dessen Beendigung erwarten läßt; denn je freier und sicherer sich der Pinsel bewegt, um so mehr gelingt das Werk des Meisters.

Diese Meisterschaft in Behandlung des Pinsels findet man in den Werken des Paolo Veronese, wo jeder Strich mit Sicherheit angefangen, und eben so kühn beendet ist. Rubens ist ökonomischer in den Farben der Halbschatten und des Dunkeln, um so kräftiger aber im Auftrag des Lichten; auch er beginnt und endet zugleich. Aber die zwei größten Zeichner mit dem Pinsel sind Guido Reni und Giuseppe Ribera. Ersterer behandelt mit Kühnheit das Nackende, und jeder Strich bestimmt die gehoffte Wirkung. Auch der Andere weiß seinen markichten Pinsel meisterhaft zu führen, und jeder Strich desselben bestimmt den Gang der Muskeln.

Hier ist wohl der Ort, Etwas über das Verderben alter Oelgemälde zu sagen, wie durch Unwissenheit und schlechte Behandlung dieselben ihren Untergang fanden. Dieses ist oft bei Malereien der Fall, welche durch Staub oder Rauch ihr Ansehen verloren. Mancher sogenannte Kunstliebhaber genoß das Vergnügen, in der Wohnung des Armen Gemälde aufzufinden, die freilich durch unsauberes Aeußere allen Reiz für das Auge verloren hatten, und die, ohne ihren Werth zu ahnen, zum ersten besten Hersteller, über dessen Aushängeschild: „Maler" geschrieben stand, brachte, um die Wiederherstellung derselben zu verlangen. Es ist

freilich wahr, daß bei der Zurückgabe solcher Werke in des Eigenthümers Hände, keine Unreinlichkeit mehr darauf zu finden ist, aber mit dieser sind auch aller Schmelz der Tinten, alle Lasurfarben verschwunden, und nur die Grundlage des Gemäldes ist höchstens übrig geblieben. Das kommt aber daher, daß jene unberufene Leute beim Reinigen sich ätzender Feuchtigkeiten bedienen, und ohne sich näher um den Werth der Sache, die sie selbst nicht kennen, zu bekümmern, jedes Mittel, zur Erreichung ihrer Absicht, für erlaubt annehmen.

Jede Anwendung von Nässe bei alten Gemälden ist schon für sich schädlich; oft haben diese Risse, oder die Farben bilden Erhöhungen, welche dadurch entstehen, daß die Farbe nicht mehr auf dem Grunde fest sitzt, sich aber durch die Feuchtigkeit um so leichter abbröckelt. Sitzt übrigens die Farbe auf der Leinwand fest, und es zeigen sich sonst keine schadhaften Stellen, und nur die Klarheit des Aeußern ist verschwunden, so suche man den Firniß, bildet er bloß einen Ueberzug von Mastix, behutsam mit den Fingern trocken abzureiben, und dieses geschehe so lange, bis der gelbliche Staub auf der Fläche völlig verschwindet. Dieses Verfahren bringt dem Gemälde durchaus keinen Schaden, und es erhält sogar einen großen Theil seiner vorigen Schönheit wieder, sobald man es mit einem

nicht zu starkem Mastixfirniß überzieht. Dieser Firniß gewährt noch den Vortheil, daß das ausgetrocknete Gemälde dadurch Nahrung erhält, und die matten Farben wieder lebendig hervor treten.

Bei Gemälden, wo die Leinwand durch Feuchtigkeit und Moder gelitten hat, bleibt, um sie zu retten, nichts anders übrig, als sie auf neue Leinwand zu ziehen. Man nimmt zu dem Ende die Malerei von dem Blendrahmen, schneidet den Umschlag weg, und legt die bemalte Seite auf eine ebne Tafel, überzieht dann die Rückseite mit einem gleichen Ueberzug von gekochtem Kleister aus Mehl und Leimwasser, bringt hernach die neue Leinwand, wo noch ein Ueberschlag zum Aufspannen übrig bleibt, auf das Ueberstrichene, sucht durch den Laufer eines Reibsteins, oder einem sonstigen glatten Körper, durch Hin- und Herstreichen alles genau zu verbinden, und hat man dies bewirkt, so wird das Ganze mit Brettern beschwert, um dadurch das mögliche Auflösen an einer Stelle zu verhindern; nach völligem Trocknen wird das Bild auf einem Keilrahmen aufgespannt.

Obgleich über Restauration, oder das Ausbessern schadhafter Stellen in Gemälden, schon so Manches geschrieben und anempfohlen ist; so bleibt es doch mißlich, solchen Anempfehlungen unbedingt Folge zu leisten, wenn nicht vorher eigene Versuche vom Werth oder Unwerth der-

selben, überzeugen. Nimmt man auch an, die schadhafte Stelle eines Gemäldes sey so ausgebessert, daß die alten mit den frischen Farben, völlig verbunden scheinen, so fragt es sich doch, ob diese Ausbesserung für die Folge nicht wieder sichtbar wird? Dieses ist um so zuverlässiger anzunehmen, da die frische Stelle beim völligen Trocknen immer in etwas ihren Ton verändert, was dem geübten Auge nicht leicht entgehen kann. Daß selbst Künstler, die sich vorzüglich diesem Geschäft widmen von dieser Wahrheit überzeugt sind, sieht man daraus, daß sie, um die Verbindung einer schadhaften Stelle mit dem Neuen besser zu vereinigen, sich oft genöthigt sehen, einen großen Theil des alten Gemäldes mit zu übermalen, wodurch aber das Original bedeutend leidet.

Kleine Beschädigungen sind viel leichter auszubessern; man füllt die abgesprungenen Stellen der Malerei mit Wachs aus, dem man leicht die Fläche des übrigen, ohne einen Absatz zu bemerken, geben kann, überzieht darauf das Gemälde mit Mastixfirniß, und versetzt die nicht zu dünne Oelfarbe beim Ausbessern mit demselben Firniß. Bei diesem Verfahren verbindet sich nur die neue Farbe mit der alten, sie verändert sich nicht, und läßt sich auch mit leichter Mühe wieder wegnehmen.

So sorgfältig auch der wahre Kunstfreund bemüht ist, hier das Einzelne zu retten, so ist

doch der Verlust weit bedeutender, den die Malerei schon früher auf manche Weise erleiden mußte, wo Theils Fanatismus, Krieg, Feuersbrünste, oder sonstige Nachtheile, die Zerstörung so vieles trefflichen beförderten, und selbst noch bestehende Werke durch Alter ihrem Untergang entgegen sehen. Mag hier eine flüchtige Uebersicht, vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts an gerechnet, die Ursachen näher andeuten.

Schon zur Zeit des berüchtigten Dominicanermönchs Savanarola erlitt die Kunst beträchtlichen Schaden, indem er im Jahr 1497 und den darauf folgenden, aus Fanatismus, zu Florenz viele Kunstwerke öffentlich verbrennen ließ. Einen gleichen Verlust erlitt die Kunst bei der Vertreibung der Medicis, wo auch jene beiden Cartons von Michelangelo und Leonardo da Vinci, die größten Meisterwerke in ihrer Art, zu Grunde gingen. Die Plünderung von Rom, die fortwährenden Kriege, und später die Eroberung und Plünderung von Mantua, waren der Malerei eben so verderblich. Nicht minder die Verherungen der Spanier in den Niederlanden, die Bilderstürmerei daselbst im Jahr 1566, wo die Kunstschätze ganzer Kirchen zu Grunde gingen, und hier, so wie in England, die schönsten Glasmalereien zerstört wurden, und dann die nachtheiligen Folgen der Reformation in Hinsicht der Kunst, wo viel herr-

liche Gemälde altdeutscher Meister zersplittert wurden; dann die alles zerstörende Revolution in Frankreich, und die darauf folgenden Kriege, vorzüglich in Spanien, so reich an heimischen und auswärtigen Malereien, wo Raub und Verwüstung die Losung waren, das Einpacken der Gemälde in den eroberten Ländern, wo dick aufgetragene Farben, durch schlechtes Zusammenrollen, Theilweise von der Leinwand absprangen, Werke, die durch keine Ausbesserung wieder herzustellen waren, folglich für immer verloren gingen.

So ungeheuer dieser Verlust ist, so gab es noch andere Uebel, welche eben so verderblich wirkten. Hier gedenken wir nur der untergegangenen Gemälde, welche die Flotte Philipps des zweiten aus den Niederlanden nach Spanien führen sollte, die durch den Sturm ein Raub des Meeres wurde. Selbst Parma verlor viele Schätze durch Don Carlos; durch das schlechte Einpacken und Aufbewahren in den feuchten Gewölben des Schlosses Capo di Monde, bis sie endlich halb vermodert wieder an feuchte Wände aufgehängt, völlig verdarben. Aehnlicher Ereignisse zu geschweigen, nehme man nur die mancherlei Feuersbrünste. So gingen schöne Werke des Tizian beim Brande des Pallastes St. Markus zu Venedig verloren. Aehnliche Beispiele findet man zu Madrid und

London; so wie auch im Schloßbrande zu Weimar eine Sammlung schöner Meisterwerke zu Grunde ging.

Wenn schon diese flüchtige Uebersicht den Verlust so vieles Trefflichen andeutet, so läßt sich mit Gewißheit voraus sehen, daß den noch vorhandenen großen Meisterwerken bald ein ähnliches Schicksal des völligen Verderbens bevorsteht. Denn man betrachte Raphaels Malereien, die er mit Hülfe seiner Schüler ausführte, welchen Anblick sie jetzt gewähren! Wie oft hat schon die Hand des Restaurators die Originalität verletzt, und selbst ein Maretti, bei aller Sorgfalt und Mühe, schadete jenen Werken im Pallast klein Farnese weit mehr, als er gut zu machen hoffte. Dem jüngsten Gerichte des Michelangelo ward durch Pabst Pius den vierten der Untergang bereitet; aber es gab noch Männer von Kunstsinn, die dieses hinderten, und hier war es, wo Danielle von Volterra jene geschmackwidrige Hosenmalerei vornahm.

Die wenige Aufmerksamkeit, welche man den vergänglichen Kunstwerken widmet, ist Ursach, daß sowohl Künstler selbst, als Unverständige ihr Verderben befördern. Was ist das Los der schönen Altargemälde in den Kirchen? Nichts anders, als daß der fortwährende Rauch der Kerzen und Rauchpfannen ihnen für immer allen Reiz und alle Klarheit des Colorits zer-

stört; selbst die Aufbewahrung dieser Werke in den feuchten Kapellen hat schon vielen ihren Untergang bereitet; auch lag oft die Schuld an dem Künstler selbst, daß man vor Schwärze des Nachdunkelns seine Werke nicht mehr kennt. Möge doch das hier bemerkte im Allgemeinen berücksichtigt werden, und selbst das sparsam Erhaltne in unsern Kirchen nicht eben so schnell seinem Verderben entgegen eilen! Aber die wenige Beachtung und Aufsicht daselbst läßt das Schlimmste befürchten, Staub und andere Unreinlichkeit bedecken dieselben, und bald wird das Wenige von Kunst, was Provinzialstädte besitzen, völlig verschwunden seyn.

Woher kommt es wohl, daß die Malerei, in der Vereinigung alles Schönen, als selbstständige Kunst sich dennoch in Behandlung und Ausführung so verschiedenartig auszeichnet? Diese Verschiedenheit findet man am deutlichsten in den verschiedenen Schulen, welche an mehren Orten entstanden; blickt man aber auf die frühere Zeit, so verschwindet dieser Unterschied merklich, und wir werden zu der Ueberzeugung geleitet, daß die Malerei rein für sich besteht, aber durch Zuthat des Nationaleigenthümlichen in oft veränderter Gestalt erscheint.

Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert war die Malerei in Italien und Deutschland sich

völlig gleich; in allen Bildungen ist die Armuth des Vermögens sichtbar, und was man darstellte, war nur Andeutung dessen, was man geben wollte. Die menschliche Form war ohne Verhältnisse, in harten Umrissen auf die Tafeln gezeichnet, und die grellen Farben dienten nur, die verschiedenen Theile zu unterscheiden; den Köpfen fehlte Leben und Ausdruck, die Körper waren steif und ohne Bewegung, und eben so mangelhaft die Extremitäten. So finden wir in Italien und Deutschland ein gleiches Verhältniß in allen Theilen. Doch neue Versuche beförderten die Fortschritte; das Gold, welches die griechischen Maler in Italien einführten, wurde auch in Deutschland angewendet, gleiche Gründung der Holztafeln, worauf man malte, dieselbe Vergoldung der Hintergründe und Heiligenscheine, und gleichen Mangel der Perspective. Spärlich war der Fußboden, worauf die Figuren standen, der kaum zum Aufstellen der Füße reichte, selbst der Mangel an Kunst, sich verständlich zu machen, wurde sichtbar, und da sich die Figur nicht deutlich aussprach, bediente man sich der Schriftzüge, die theils aus dem Munde der Figur gingen, theils darüber und darunter gesetzt wurden.

Wenn aber die Italiener sich früher von den Fesseln der Kindheit befreiten, so vermochten die Deutschen und ihre Nachbaren nicht gleichen Gang zu halten, obgleich jenen Weg verfolgend.

Zwar sind auch hier Inschriften und Schnörkel verschwunden, doch bemerkt man sie noch unter und über der Darstellung; die Formen treten mehr in das Leben, Licht und Schatten sind bestimmter angedeutet, und die Köpfe haben bestimmtern Charakter. An beiden Orten scheint die Kunst nur für die Religion da zu seyn, denn alles bezeichnet heilige Gegenstände, die man nur für fromme Orte aufbewahrt, um durch diese sinnlichen Zeichen die Andacht der Gläubigen zu erhöhen.

Mit dem Erscheinen des Cimabue [1]) und Giotto [2]), verbreitete sich die erste Morgenröthe über die Kunst in Italien; alles nimmt einen größern Charakter an; die Natur und das Leben sind mehr Gegenstand der Beachtung, wodurch auch Helldunkel, Colorit und Bekleidung mehr gewinnen. Die Zusammenstellungen, wenn gleich symmetrisch, vertheilen sich mehr auf der Fläche, und durch die Anwendung der Perspective sind die fernern Gegenstände mehr zurück gedrängt, ja, man wendet diese auf die Verkürzung an, wodurch die Körper mehr malerische Abwechslung erhalten.

---

1) Geb. zu Florenz 1240. Gest. 1300.

2) Geb. zu Vespignano im Florentinischen 1276. Gest. 1336.

Konnte sich Masaccio [1]) nicht wohl von einer gewissen Einförmigkeit, welche die symmetrische Anordnung herbei führt, trennen, so erhob er sich übrigens doch zu einer solchen Höhe, daß er seinen Nachfolgern, bis auf Raphael, zum Muster und Vorbild diente. Doch mit diesem erscheint die Zeit, wo er und Michelangelo sich in unsterblichen Werken zeigen, deren Ruhm sich überall verbreitete, und so auch die Wißbegierde auswärtiger Künstler erweckte, um nach Italien zu wandern, wo die Größe des Styls in der Zeichnung, in Formen und Ausdruck, so wie im harmonischen Colorit und Helldunkel, sie in Erstaunen setzte, und gern vertauschen sie das in ihrem Vaterlande eigenthümlich Erworbene, mit den fremden Vollkommenheiten.

Doch diese eingewanderten Künstler würden in vieler Hinsicht, da der größte Theil nicht begütert war, ihren Zweck, einer schnellen Ausbildung verfehlt haben, hätte nicht schon die Einrichtung der Malerschulen bestanden, eine Einrichtung, wo einheimische und fremde Künstler zugleich Unterricht erhielten. Die bedeutenden Aufträge der Meister derselben machte es nothwendig, daß sie sich bei ihren Arbeiten der Hülfe ihrer Schüler bedienten, und da es hier auf Uebereinstimmung in der Ausführung ankam, so

1) Geb. zu St. Giovanni zu Vald Arno 1402. Gest. 1443.

war der Gehülfe genöthigt, sich nach der angenommenen Manier des Meisters zu richten, welches die Veranlassung wurde, daß in den verschiedenen Schulen die Behandlung und Ausführung so mannichfaltige Abweichungen erhielten.

Die verschiednen Hauptschulen an sich selbst werden in die florentinische, römische, lombardische, venetianische, deutsche, niederländische und französische eingetheilt.

Die florentinische Schule, als die älteste, erhielt zuerst durch Cimabue, der sich bemühte, die Steifheit des griechischen oder byzantinischen Styls zu verdrängen, ihr Ansehen. Wenn auch die Aehnlichkeit im Allgemeinen noch vorherrscht, indem man sich nicht über den gewöhnlichen Ausdruck der Natur erhob, so wurde sie doch in der Folge durch Leonardo da Vinci und Michelangelo, deren großer Styl und kühne Zeichnung viele Nachahmer fand, selbstständig.

Die römische Schule, deren Haupt Raphael ist, zeichnet sich nicht nur durch die Trefflichkeit ihrer Zeichnung, sondern auch durch den wahren und lebendigen Ausdruck aus; hier ist die Antike zur Veredlung der Formen angewendet; die Stellungen sind angenehmer, und die Befreundung mit der Grazie unverkennbar. Obgleich vollkommen in den Verhältnissen des

menschlichen Körpers, unübertreffbar in der Bekleidung, erhält hier doch der Ausdruck den Vorzug über die Schönheit; in diesem Theile zeigt sich die Ueberlegenheit am vollkommensten.

Die lombardische Schule steht in der richtigen Zeichnung der römischen nach, aber durch Vereinigung vieler andern Schönheiten weiß sie diesen Mangel zu ersetzen. Hier ist alles Uebereinstimmung; jede Härte des Colorits gebrochen, durch das vollkommenste Helldunkel runden sich die Körper, und trennen sich durch gut angebrachte Widerscheine. Außer den gut gerathnen Verkürzungen, welche die geraden Linien unterbrechen, ist überall eine schöne Natur sichtbar, ein fortwährender Wechsel derselben vorhanden, ohne die wohlberechnete Wirkung zu schwächen. Antonio Allegri ist ihr Stifter.

Die venetianische Schule ist durch ihr wahres und schönes Colorit berühmt, durch die kecke und freie Behandlung des Pinsels, und die Unübertreffbarkeit der Fleischtinten. Hier ist die Zeichnung mangelhaft, der Ausdruck weniger wahr, oft conventionel. Die Unrichtigkeit, vielleicht durch schnelle Behandlung des Pinsels herbei geführt. Tizian ist das Haupt derselben.

Die deutsche Schule, als sie unter ihrem Stifter Albrecht Dürer noch selbstständig war, ahmte großentheils ohne Auswahl die Natur nach. Treue des Charakters in der In-

dividualität jedes Einzelnen; frommer Sinn und Gemüth in religiösen Gegenständen, Härte der Umrisse und scharf gebrochne Falten, wie auch Mangel der Luftperspective machen sie kenntlich. Im Ganzen sind hier alle Mängel und Schönheiten ihres Zeitalters vereinigt.

Die niederländische Schule, besonders die frühere, ist nicht gut von der deutschen zu trennen; beide sind in Darstellung und Behandlung übereinstimmend. Auch in der Folge blieb letztere ihrem Charakter treu, indem sie die Natur mit allen ihren Mängeln copirte, sich aber dennoch in diesem Mangelhaften als eine vollkommene Kunst zeigte. Nie ist das Helldunkel richtiger angewendet, ein warmes anmuthiges Colorit, vereinigt sich mit dem zarten Schmelz der Farben, und bei aller fleißigen Ausführung ist doch keine Trockenheit zu finden. Johann Eyk wird als Stifter derselben angegeben.

Die französische Schule ist eine Tochter der italienischen Malerei, die Primaticcio und seine Gehülfen nach Frankreich versetzten. Selbst Poussin, Le Brun, Mignard, und andere, ärndteten auf fremdem Boden, und trugen das Gesammelte in ihr Vaterland. Doch die Nachfolger vermochten das Großartige nicht fest zu halten; veränderlich wie die Nation, wechselte auch der Geschmack, der die

Grazie verscheuchte, und in Affectation der Schauspieler ausartete. Bald ist hier etwas gesuchtes, bald eine zweideutige Anspielung angebracht. Das Colorit ist glänzend, aber oft unwahr, und in der Darstellung der Griechen und Römer blickt der Nationalfranzose hervor. Erst durch den Einfluß Davids ist der Styl dieser Schule reiner worden.

Um das Charakteristische der neuern Malerei etwas bestimmter zu betrachten, und den Gang, den sie seit ihrer Wiedererweckung verfolgte, in seinen Ursachen näher zu bestimmen, müssen wir nothwendig erst fragen: wie verhält sie sich zur griechischen Kunst, und welche Gründe bestimmten sie, eine andere Richtung zu nehmen? Beide sind durch die Religion gebildet, und beide, nur denselben Zweck verfolgend, suchen als sinnliche Zeichen ihr zu dienen, ja, durch bildliche Darstellung, das Göttliche zu gestalten, und es zum Ideal zu erheben. Wenn hier gleiche Absicht nicht zu verkennen ist, warum schwang sich die neuere Kunst nicht zu der Höhe der griechischen, und wenn diese jener zum Vorbilde diente, warum erreichte sie nicht dieselbe Vollkommenheit? Die Ursache werde hier näher bestimmt.

Die politische und die religiöse Verfassung der Griechen verfolgten ein gemeinsames Ziel, in

Anerkennung des Ausgezeichneten, und in der Würdigung desselben zu höherer Absicht. Beide strebten dahin, die menschliche Form mehr auszubilden; daher ihre gottesdienstlichen Feste und öffentlichen Spiele, die dem Körper Kraft und Gewandtheit verliehen, um sich selbst im öffentlichen Kampfe auszuzeichnen. Hier kannte man keine Verletzung des sittlichen Gefühls darin, den Jüngling nackend beim Ringen zu sehen, dessen Formen weder durch zwangvolle Kleidung noch durch bösartige Krankheit entstellt waren, und mit der höhern Ausbildung des Geistes erwachte auch der Sinn für das Bessere und Schöne in der Menschennatur.

Aber auch der Anblick des Nackenden beförderte die Absicht der empor strebenden Kunst, wo selbst Jünglinge und Mädchen sich geehrt fühlten, dem Künstler als Modell einer Gottheit zu dienen. Noch mehr gewann die Kunst an höherm Charakter dadurch, daß man die Verdienste ausgezeichneter Männer bildlich in Tempeln und öffentlichen Plätzen, nicht in der gewöhnlichen Form, sondern als etwas Vollkommenes, Ideales, in der Gestalt eines höhern Wesens, aufstellte.

Da nur das vollkommen Schöne in der vollendeten Form sich äußert, so suchte der griechische Künstler, sowohl Bildhauer als Maler, dieselbe mehrentheils nackend darzustellen, und selbst

da, wo sie sich der Gewänder bedienten, wurden diese so angeordnet, daß man das Nackende immer verfolgen konnte.

In der griechischen Malerei ist alles heiter; denn jene Künstler schöpften ihren Stoff aus der Mythe. Ihre Darstellungen sind symbolisch, mehrentheils einfach, die Lokalität oft durch Halbgötter personificirt, und in der nähern geschichtlichen Begebenheit ist selbst die Poesie mit eingewebt. Waren sie auch beschränkter im Colorit, Perspective und Landschaft, so erhob ihr verfeinertes Kunstgefühl sie doch über jeden Anstoß oder Mißgriff, und sie vermieden alles, wodurch Schönheit und Grazie verlezt werden konnten. Daß sie es in der Zeichnung zu einer hohen Vollkommenheit brachten, überzeugen uns die noch vorhandenen plastischen Meisterwerke, und die hohe Achtung, worin ihre Malereien gleich jenen bei der Nation standen. Verfolgen wir nun den Gang der neuern Malerei! Zwar ist hier das Streben nicht zu verkennen, es den Alten gleich zu thun, auch der Begriff von Schönheit ist nicht fremd geblieben, der nothwendig durch jene Vorbilder erweckt wurde. Wenn aber dort die Religion ihn in den höhern Naturen als nothwendige Bedingung verlangte, so ist er aus eben dieser Ursache in der neuern Kunst mehr abgeleitet. Denn andere Begriffe des Schicklichen nöthigten den Künstler, in heiligen

Darstellungen sich der Gewänder zu bedienen; die schöne kräftige Menschengestalt vertrug sich nicht mit der Aeußerung der Demuth, der Duldung, und der Entsagung des Irdischen. Das Emporstreben des freien Geistes fand überall Zwang, das Feuer der Einbildungskraft ging oft an den sich darbietenden Gegenständen verloren, und zeigten sich auch hier Theile des Nackenden, so war man aus Mangel des Bessern genöthigt, sich an die gewöhnlichen Muster zu halten, oder gar durch Erinnerung das Fehlende zu ersetzen.

Um aber doch ein Unterscheidungszeichen vor den Alten zu haben, da hier jener Begriff von Schönheit weder erreicht, noch angewendet werden konnte, so suchte man durch den Ausdruck des Gesichts, denn die übrige Form war durch das Gewand dem Auge entzogen, jede Gemüthsstimmung zu bezeichnen, und in dieser Sprache der Sele liegt der Vorzug, den die neuere Kunst vor den Alten voraus hat.

Schon von früherer Zeit an war es Zweck der katholischen Kirche, durch bildliche Darstellungen religiöser Handlungen, die Andacht des Volks mehr zu erwecken; hierzu eignete sich die Malerei, indem die Farben mehr auf die Sinne wirken, vorzüglicher als die Plastik, und diese, schon früher aus den Kirchen und Gotteshäusern verwiesen, fand erst später in einer veränderten

Gestalt als eine nachahmende Malerei, wieder Aufnahme. Die häufige Anwendung der Gemälde gab der Kunst, und vorzüglich der Technik, Gelegenheit, sich immer mehr auszubilden; wenn diese sich in erlangter Fertigkeit vollkommener zeigte, so sind die Schranken um so beengter, in denen sich der Künstler bewegte; denn die Aufgaben aus den Legenden der Heiligen, an die er sich streng zu halten hatte, selbst Raum und Ort, hinderten ihn, sich vortheilhafter auszuzeichnen.

Neue Forderungen führten neue Verlegenheiten herbei; das Mystische sollte sich bildlich zeigen, und der Künstler seinen Schwung zum Unendlichen erheben; die Idee der Gottheit sollte er in die Wirklichkeit übertragen, die Gefühle der Heiligen zum bleibenden Ausdruck gestalten; doch es mußte gewagt seyn. Durch die Schilderung des alten Testaments, vermischt mit Vorstellungen vom Jupiter der Griechen, sollte ein höheres Wesen, in welchem alle Eigenschaften des Vollkommenen wirken, zur Anschauung gebracht werden; doch, nicht für einen bestimmten Ausdruck passend, stellte man es in der Ruhe dar, in der Gestalt eines weisen Greises, mit langem Bart, und in Kleider gehüllt. —

Daß nicht alle frommen Darstellungen gleich unbefriedigt lassen, finden wir im Leben Christi, bis zu seiner Leidensgeschichte bestätigt. Dieser,

selbst als ein Ideales im Leben, wenn gleich schwierig in der Aufgabe, läßt sich doch in der Annäherung zum Reinmenschlichen darstellen; sich höher zu erheben, und den Ausdruck des Göttlichen über die Form zu verbreiten, übersteigt die Kräfte der darstellenden Kunst. Wenn aber schon die wenigen glücklichen Versuche, bei minder strenger Forderung, in Bildung dieses göttlichen Mannes uns genügen, so führt auch der bekannte Stoff, in welchem er handelnd erscheint, uns leichter in die Begebenheit; dem Künstler wird es leichter, durch die herbei geführten Personen zu interessiren, wo durch Zusammenstellung mannichfaltiger Contraste, sich Leben und Theilnahme über das Ganze verbreitet. — Eine nicht minder glücklich gelungene Darstellung in der neuern Kunst, und ein nicht minder anziehender Gegenstand, ist die Mutter Gottes; denn selbst da, wo das Kunstvermögen nicht hinreicht, sie in ihrer jungfräulichen Reinheit darzustellen, erfreuen wir uns doch der zärtlichen Mutterliebe.

Unter der Regierung Pabst Julius des zweiten gewann die Kunst am Umfang, ja dieser Pabst ist als ein Reformator der neuern Malerei zu betrachten; denn er begnügte sich nicht mehr mit Darstellung heiliger Geschichten, auch die Eitelkeit wollte befriedigt seyn, und so entstanden jene historischen Gemälde, wenn gleich noch auf

die Religion hindeutend, im Vatican, von Raphael ausgeführt. Die freie Denkungsart dieses Fürsten ging auch auf andere über, und da einmal die Bahn gebrochen war, malte man weltliche und mythologische Darstellungen. Dies geschah in Rom; früher schon finden wir in Florenz und Mantua denselben Uebergang. Doch es blieb Schicksal der Malerei, sich nicht zu einer wahren Vollkommenheit zu erheben, und war Rom gleich der Centralpunkt, von dem sich die eigentlichen Grundsätze der Kunst verbreiteten, so bemühten sich andere Städte Italiens nicht weniger, dieser die Palme des Ruhms streitig zu machen, indem sich bei ihnen Vollkommenheiten entwickelten, die hier fehlten, und es findet sich, daß die Römer vollkommen in der Zeichnung, die Venetianer im Colorit, und die Lombarden im vortrefflichen Helldunkel glänzen. Nur eine Zusammenschmelzung dieser Vorzüge, keine Absonderung derselben in mehren Provinzen, und die Malerei wäre zur höchsten Höhe erhoben.

Allein schon in den vorhandenen einzelnen Vollkommenheiten, in denen das Streben zu noch höherer Ausbildung nicht zu verkennen ist, konnte man für die Folge noch erfreulichere Resultate erwarten; aber muthwillig zerstört der Mensch, was andere mit Mühe errichten, und kein Raphael, Tizian und Correggio vermochten

das, was sie auf ihre Weise vollkommen gaben, in gleichem Geiste auf andere über zu tragen. Diese Nachfolger, zwar Original, doch ohne geistige Ausbildung, und eitel genug, etwas Neues geben zu wollen, verfielen in Erneuerungssucht, wozu der genielle Geist des Michelangelo selbst Veranlassung gab. Uebel verstanden in seiner Größe, noch weniger begriffen in dem, wodurch er sich auszeichnete, vermischte man dessen Reichthum mit eigener Armuth, wodurch eine Zwittergattung der Malerei entstand, unter dem Namen manierirt bekannt.

Diese Verläugnung des bessern Geschmacks, führte bald noch größere Uebel herbei. Mit Scheu sah man auf die erhabenen Vorbilder, doch die Mühe fürchtend, sich wieder zu ihnen zu erheben, verfiel man selbst in der Umgebung des Bessern immer mehr in eigene Schwäche, die reizlos, endlich mechanische Fertigkeit wurde. Tumultuarische Handlungen ohne Verbindung und Einheit, unnatürliche Stellungen, ohne bestimmten Charakter, übel berechnete Beleuchtung, ohne richtiges Helldunkel, mattes Colorit, ohne Wahrheit, ersetzten die Stelle des frühern Bessern, und nur in der Fertigkeit des Pinsels setzte man sein Hauptverdienst. Selbst die Natur zog man nicht mehr zu Rathe, die Anatomie wurde vernachläßigt oder übertrieben, und bloß der Einbildung folgend, stellte man das Nackende

hin, das so wie die Bekleidung, sich vom Wege des Richtigen entfernte. Ja, man ging noch weiter; da Schönheit der Formen nicht mehr berücksichtigt wurde, suchte man den Raum der Handlung außer dem Bilde nachzuahmen, und es steigen vom Vorgrunde Köpfe, Hände, und halbe Figuren hervor, nicht geeignet, ein Ganzes zu verbinden, noch dem Auge durch die erschwerende Uebersicht, einen faßlichen und angenehmen Anblick zu gewähren.

Einzelne Künstler, empfänglich für das wahrhaft Schöne und Große, sahen sich übersehen und zurück gedrängt; daher konnten diesem Unwesen nur dauernder Muth und Kraft sich entgegen stemmen, und diese vereinigten sich in den drei Carracci, die Malerei zur einfachen Größe zurück zu führen, die Natur mit der Antike zu verbinden, und den Formen ein schöneres Verhältniß und Abwechslung zu geben. Obgleich der Strom der Manieristen sich entgegen warf, und selbst das Publikum sich auf diese Seite neigte, so wirkte selbst ein Carravaggio, völlig Naturalist, und das Pikante seiner Beleuchtung, zu ihrem Vortheil, so, daß man bald das Edle vom Gemeinen, und das Falsche vom Wahren, unterschied. Das in der Schule dieser drei Meister fest Gegründete ging auch auf ihre Schüler über, und Guido Reni, Dominichino, und Albani, jeder seine Absicht verfolgend, doch

durch Ein Streben geleitet, verbreiteten das Gute immer weiter. Lanfranco, wenn gleich Mitschüler der Vorhergehenden, und wie diese in den strengen Grundsätzen der Kunst unterrichtet, zog in der Folge doch mehr den Schein der Wahrheit vor. Berettini ging noch weiter; mehr die Natur vernachlässigend, unbestimmter in Zeichnung und Ausdruck, alles auf den Effect berechnend, darum anziehender für die Menge, entfernte die Malerei aufs Neue von den mühsam erlangten Vortheilen, und selbst ein Maratti war nicht kräftig genug, das Dahinschwindende zu fesseln, und nur in Mengs erblicken wir noch ein Mal die Vereinigung alles Schönen und Guten.

Verzeichniß
von Kupferwerken aus allen Schulen.

1. Gemälde der ältesten florentinischen Maler, Masaccio, Masolino, Lippi, Gaddo, Giotto ꝛc. Gest. von C. Lasinio. 12 Blätter.

Geschichte der Malerei in Italien, nach ihrer Entwickelung, Ausbildung und Vollendung, von Fr. und J. Riepenhausen in Rom. 24 Blätter. gr. Fol.

Picturae Raphaelis Urbinatis, ex aula et conclavibus Palatii Vaticani in aereas tabulas nunc primum omnes deductae, Typis ac ſumtibus Dominici de Roſſi Franc. Aquila del. et incid. 1722. 22 Blätter. gr. Fol.

Jmagines veteris ac novi teſtamenti, a Raphaele Sanct. Urbin. in Vaticano pictae. J. Jac. de Rubeis ſumtibus. 55 Blätter in quer Fol.

Die Gallerie in klein Farneſe. Pſyches et Amoris Nuptiae ac Tabulae Romae in Farneſianis hortis expreſſae, à Nic. Dorigny delineatae et inciſae et a Jo. Petr. Pel-

lori notis illustratae. Typis ac sumptibus Dominici de Rubeis. 12 große Blätter.

Die Tapeten des Vaticans, in 8 Blättern. Gest. von Michael Sorello.

Die Cartons von Raphael, gegenwärtig zu Hamptoncourt, in 8 großen Folioblättern. Gest. von Dorigny.

Michelangelo's jüngstes Gericht, in 16 Blättern, in Royalfolio. Gest. von C. Metz.

Pitture del Salone Imperiale del Palazzo di Firenze; si aggiungono le Pitture del Salone e cortile delle Imperiali Ville della Petroia e del Paggio a Caiano etc. Firenze 1751. 27 Blätter in gr. Fol.

Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia in fogl. Milano. Distr. 1 — 8.

Azione gloriose degli Uonimi illustri Fiorentini — nelle volte della Real-Galerie di Toscana. 25 Blätter. gr. Fol.

L'Enea vogante, Pitture de Carracci. Intagliate da Giuseppe Maria Mitelli. Bologna 1663 Fol.

XXII Quadri di maestri excellenti specialmenta Bolognesi designati incisi e publicati du G. Traballesi. Firenze. in Fol.

Pinacoteca della Pontificia Academia delle belle arti in Bologna. Publ. da Francesco Rosospina, bis jetzt 3 Hefte, wird fortgesetzt.

Le Pitture di Pellegrino Tibaldi e di Nicolo Abate esistenti nell' Instituto di Bologna etc. Venezia 1756. 44 Blätter. Fol.

Disegni del Barbieri da Cento misi da Francesco Bartolozzi, e publicate dal Sig. Walton. Londra 1763. 44 Blätter.

La Galerie dipenta da Pietro da Cortona in Roma, nel Palazzo del Signor Principe Panfilis, con ripontementi di chiarosouro e favoli di Enea disegnate ad intagliate in aqua forte di Carlo Cesio. 16 Blätter i. Fol.

Deorum concilium ab Equite Joanne Lanfranco Parmensi tum spirantibus ad vivum imaginibus, tum monogrammatibus atque ornamentis artis mire pingenti arte expressum, a Petro Aquila ad similitudinem delineatum et incisum. Romae. 9 Blätter. gr. Fol.

Pitture del Campo Santo di Pisa. Intagliate presso gli originali du Carlo Lasinio. 14 Lieferungen in gr. quer Fol.

Schola Italica picture sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae, cura et impensis Gabini Hamilton, pictoris Romae 1773. 40 Blätter.

Pinacoteca del Palazzi delle scienze e delle arti di Milano. Publicata da Michaele Bisi incisore col testo di Robustiano Giro-

ni Milano datta stamperia reale. 1812. 25 Hefte.

Picturae Dom. Zampierii in sacello, sacrae aedi Cryptoferratensi adjunctae. Herausgegeben von Bortolozzi 1762. 25 Blätter.

Aedes Barbarinae ad Quirinalem, a Comite Hieronymo Tetio descriptae, a Romae 1642. Fol.

Bononiensium Pictorum celebrioris gloriae quaedam sacrae Icones, delineatae et nunc artis amatoribus dicatae a Josepho M. Mitello Pictore Bononiensi. 1679. gr. Fol.

Opera selectiora, quae Tizianus Vecellius Cadubriensis et Paulus Calliari Veronensis inventarunt et pinxerunt, quaeque Valentinus le Febre, Bruxellensis, delineavit et sculpsit. Venetiis 1680. gr. Fol.

Il grand e Teatro delle Pitture e di Venezia in due Tomi diviso. Tom. 1. Perspective nel quale si contengono le principali pitture pubbliche di questa Città, con indice nel principio e con l'esposizione delle medesime, cavata della miniere della pittura di Marco Boschini e Tom 2. che contiene le Prospettive e Vedute di Venezia in Venezio 1720. Enthält 57 Gemälde und 66 Ansichten.

Tiziani Vecellii, Pauli Calearii, Jacobi Robusti et Jacobi de Ponte, Opera selectiora

a Joanne Baptista Jackson, Anglo, ligno caelata et coloribus adumbrata. Venetiis apud Joh. Bapt. Pasquali. 1745. 17 Blätter in gr. Fol.

Varie Pitture a Fresco di principali maestri Veneziani. Ora la prima volta con le Stampe publicate in Venezia. 1760. 24 Blätter.

Il Claustro di S. Michele in Bosco di Bologna, dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri excellenti maestri, usciti dalla sua scuola. Descritto dal Sig. Co. Carlo Cesare Malvasia, ed rouvivato all' originale con l'essatto disegno ad intaglio del Sig. Giacopo Giovannini, Pittore Bolognese consegrato al Serenissimo Ferdinando, Principe di Toscana. In Bologna. 1696. in Fol.

Varie Pittura a fresco di principale maestri Veneziani. Ora la prima volta publicate. Venez. 1760. 24 Blätter. Fol.

Racolta di 112 Stampe di Pitture di Storia sacra, incise per la prima volta in rame fedelmente, copiate dagli originali di celebri autori antichi e moderni, esistenti in Venezia, da Pietro Monaco. Venez. 1763. gr. Fol.

Tizianus Vecellius, duodecim caesares et corum foeminae ab Aegidio Sodelero aere sculpti. Fol.

Seb. Ricci opus absolutissimum, et Car. Cignani monochromata septem, ab Joh. Mich. Liotard aere expressum. Venetiis apud J. B. Pasquali. 1745. Fol.

Theatrum Artis Pictoriae, quo Tabulae depictae, quae in Cesarea Vindebonensi Pinacotheca servantur, laviore celatura exhibentur, ab Antonio Joseph de Prenner. Vienne, Pars 1. 1728. P. 2. 1729. P. 3. 1731. P. 4. 1733. 160 Blätter. Fol.

Recueil d'Estampes d'aprés les plus célébres Tableaux de la Gálerie Royale de Dresde. 2 Bände vom Jahr 1753 und 1757. 101 Blätter. gr. Fol.

La Galerie Electorale de Dusseldorf, ou Catalogue raisonné et figuré de ses Tableaux. 2 Vol. in gr. 4.

Receuil destampes gravées d'apres les Tableaux de la Galerie et du Cabinet de S. E. Mr. le Comte de Bruhl etc. 1 Partie 40 pieces.

Variarum imagimum a celeberrimis artificibus pictorum caelaturae, elegantissimis tabulis repraesentatae. Ipsae picturae partim extant apud viduam Gerardi Reynst quondam hujus urbis senatoris ac Scabini partim Carolo II. Brittaniarum Regi a Potentissimis Hollandiae Westfrisiaeque Ordinibus dono missae sunt. Amstelodami, Fol.

Galerie de l'Heremitage à Petersbourg; gravée au trait d'aprés les plus beaux tableaux qui la compofent avec la defcription hiftorique par Camille de Genève. 2 Vol. Fol.

Les peintures de Charles le Brun et d'Euftache le Sueur qui font dans l'hotel du Chaftelet cy-devant la Maifon du Prefident Lambert, deffinées par Bernard Picart et gravées tant par lui que par différens graveurs à Paris. 1740. 20 Blätter. Fol.

La Galerie de Monf. le Préfident Lambert reprefentant l'apotheofe d'Hercule etc. peint par Charles le Brun etc. gravé par les foins la conduite de B. Picart. Fol.

La Galerie du Palais de Luxenbourg deffinée par Nattier et gravé par differents maitres. Paris 1710. 24 Blätter. Fol.

Receuil d'eftampes d'aprés les plus beaux deffeins, qui font en France dans le Cabinet du Roi, dans celui de Monfeigneur le Duc d'Orleans, et dans d'autres Cabinets, divifé fuivant les differantes Ecoles, avec une defcription hiftorique de chaque tableau. Publié par les Soins de Monfieur Crazet, an 1729. 2 Th. gr. Fol.

Vies et Ouvres des peintres les plus célébres de toutes les ecoles, publié par C. P Landon. Fol. et Paris chez l'Auteur an XI — 1803. 8 Theile.

Galerie du Palais Royal, gravée d'aprés les tableaux des differantes Ecoles qui la composent avec un Abrégé de la vie des Peintres, et une description hiſtorique de chaque Tableaux, par M. l'Abbé de Fontenai; dedié à S. A. S. Mrg. le Duc d'Orléans; par J. Couché, Graveur de son Cabinet. in Fol.

Tableaux Statues Basreliefs et Camées de la Galerie de Florence, et du Palais Pippi à Paris 1789. gegen 400 Blätter. 4 Theile.

Muſée royal, ou recueil de graveures avec leur description des principeaux Tableaux de la Galerie royale de Paris. 2 Theile. 200 Blätter.

Muſée Napoleon, 5 Bände in 80 Lieferungen, beſtehend in 320 großen Folioblättern, dieſes iſt das ſchönſte Werk in ſeiner Art.

Deſſins des meilleures Peintres d'Italie d'Allemagne et de Pays-Bas. Du Cabinet de Monsieur Paul de Prun à Nurenberg, Gravés d'aprés les Originaux de mêmes grandeur par Jean Theophile Prestel, Peintre. 1776.

Recueil de 283 estampes, gravées à l'eau forte par les plus habiles Peintres du tems, d'après les deſſeins des grands Maitres, que possédoit autrefois Mr. Jabach, et qui depuis ſont paſſés au Cabinet du Roi. Fol.

A Collection of Prints engraved after the most capital Paintings in England, published by John Boydell. Volume the First, containing Fifty Prints, with a description of each picture in English and French. London, printed for the Editor 1796; groß Fol.

A Collection, consisting of thirty Etchings, after original Drowings of Julio Romano, Michelangelo, Pietro Cortone, Titiano, Pietro Testa, Guercino, Rembrandt, Paolo Panini, Elsheimer, Benedetto Lutti. Collecdet by the late Cav. Lutti of Rome, and the plates executed by Bartolozzi, Zacchi of Florence. Published by Thomas Bradfort 1765. gr. Fol.

Diversarum Jconum, quae olim non exigua fuerunt ornamenta Arundelianae Collectionis, quasque ex Autographis schedis Francisci Mazzuolae Parmensis Pictoris ex Museo suo depromsit et monochromatis typis vulgavit Antonius Maria Zanotti. Series prima et secunda. Venetiis 1743.

A Collection of Prints in unitation of Drawings. To waich are annexed Lives of thier Authors, with explanotory and criticat Notes. By Charles Rogers. F. R. S. and S. A. L. London 1773. Fol. 2 Folianten.

Liber veritatis Or, a Collection of two hundred Prints, ofter the original desingns of Claude le Lorrain, in the Collection of His Grace the Duke of Devenshire, executed by Richard Earlom, in the monner and taste of the Drawings. Vol. I. II. London 1777.

Imitations of original drawings by Hans Holbein, in the collection of his Majesty, for the portraits of illustrions persons of the court of Henri VIII. with hiographical traets published by John Chamberlaine, Keeper of the King's drawings and models. Angefangen 1789, und vollendet 1792. Eine Beilage vom Jahr 1813, enthaltend 84 Bildnisse, hat den Titel: The Holbein Portraits in his Majesty's Collection.

Ein verdienstlich Werk ist auch die Sammlung des Grafen von Derby zu Knowsley in der Grafschaft Lancaster. In 20 Blättern gestochen nach berühmten Meistern von Winstanley.

Register

der

Künstler, die in diesem Buche enthalten sind.

A.

B.

Q

C.

J.

K.

L.

M.

O.

P.

R.

T.

U.

V.

W.

Folgende neue Werke sind bei uns erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Baczko, L. v., Bodo und Laura oder die drei Perlenschnüre 1 Thlr. 2 Gr.

— — Louison die Räthselhafte. — Ernestine. — Die vermauerte Pforte. Erzählungen. 1 Thlr. 4 Gr.

Eberhard's, J. A., Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch-philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart. Nebst einem Versuche einer Theorie der Synonymik. Zweite vermehrte und wohlfeilere Auflage herausgegeben von J. G. E. Maaß. gr. 8. 1818 — 1820. Sechs Bände 6 Thlr.

Als Fortsetzung dieses Werks:

Sinnverwandte Wörter zur Ergänzung der Eberhardischen Synonymik; verglichen von J. G. E. Maaß. gr. 8. 1818—1821. Sechs Bde. 7 Thlr. 16 Gr.
(Diese Ergänzungsbände enthalten lauter neue Artikel, die in Eberhards Werke sich noch nicht finden.)

Maaß, J. G. E., Handbuch zur Vergleichung und richtigen Anwendung der sinnverwandten Wörter der deutschen Sprache. 3 Thle, enthaltend einen Auszug aus J. A. Eberhards Synonymik und aus des Verfassers 6 Ergänzungsbänden zu derselben. gr. 8. 1823. cartonnirt 3 Thlr.

Luthers Katechismus. Mit einer katechetischen Erklärung zum Gebrauch der Schulen von J. G. Herder. Mit dem Abdruck der darin angeführten 72 Lieder. 8. 6 Gr.

Ruffsche Verlags-Buchhandlung
in Halle.



